Vlad Dobroiu

Étude sur le théâtre d'Éric-Emmanuel Schmitt

Presa Universitară Clujeană

Vlad Dobroiu

Étude sur le théâtre d'Éric-Emmanuel Schmitt

Referenţi ştiinţifici:

Prof. univ. dr. Ligia Stela Florea

Prof. univ. DHC Sanda-Maria Ardeleanu

ISBN 978-606-37-0344-7

Universitatea Babeş-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruţa Săcelean
Str. Hasdeu nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@editura.ubbcluj.ro
http://www.editura.ubbcluj.ro/

Vlad Dobroiu

Étude sur le théâtre d'Éric-Emmanuel Schmitt

Presa Universitară Clujeană

2018

Table des matières

Table des matières **5**

Introduction **9**

Le cadre théorique de la thèse de doctorat 10
Les objectifs et le cadre méthodologique de la recherche 13
L'univers de fiction d'Éric-Emmanuel Schmitt 16
Présentation du plan de travail 20
Les éléments de nouveauté de notre recherche 23

Chapitre 1
Le théâtre : texte et représentation **27**

1.1. Dernières tendances du théâtre français contemporain 29
1.2. Statut des didascalies 33
1.3. Les principales fonctions des didascalies 36
1.4. La double énonciation au théâtre 43
1.5. Qu'est-ce que c'est « la théâtralité » ? 52
1.6. Conclusions partielles 55

Chapitre 2
La spatialisation du conflit dramatique au théâtre **57**

2.1. La pragmatique interactionnelle et l'analyse du discours théâtral 60
2.2. Types d'espaces au théâtre 64
2.3. Les données proxémiques et les gestes 68
2.4. Le système didascalique : les didascalies gestuelles 77
2.5. Conclusions partielles 89

Chapitre 3
Rapports de places et construction de l'identité au théâtre........................91

3.1. Les rapports de places au quotidien 93
3.2. La théorie des performatifs d'après John Langshaw Austin..............95
3.3. Le contact physique et la « performativité du genre » 100
3.4. Identité et « locatème identitaire » 107
3.5. « Performativité », « performance » et « performatif »......................115
3.6. Conclusions partielles 120

Chapitre 4
Les relationèmes identitaires dans *La Nuit de Valognes*..........................123

4.1. Le contexte et les interactants 126
4.2. Le conflit dramatique et le contact physique......................................134
4.3. Rapports de places renversés entre Don Juan et Angélique.............145
4.4. Le conflit entre Don Juan et le Chevalier : entre Eros et Thanatos ..150
4.5. Conclusions partielles 160

Chapitre 5
***Le Libertin* ou la redéfinition de l'image de soi...163**

5.1. Denis Diderot – le libertin 166
5.2. Le « soi » et la « face » de Diderot 171
5.3. L'acte artistique comme locatème identitaire.....................................176
5.4. La relation intime et les gestes d'attouchement 180
5.5. Conclusions partielles 191

Chapitre 6
***Hôtel des Deux Mondes* : caractéristiques des agonèmes..........................193**

6.1. Les stylèmes d'Éric-Emmanuel Schmitt..195
6.2. Les personnages et le conflit dramatique..199
6.3. La dimension affective des interactions 204
6.4. Rapports de places atypiques entre docteur et patient......................209
6.5. Les agonèmes et les signes voco-acoustiques......................................214
6.6. Conclusions partielles 223

Chapitre 7
***Petits crimes conjugaux* : du conflit à la coopération 225**

7.1. Coopération versus compétition/conflit..227
7.2. De la conversation à la dispute..234
7.3. Jeux de rôles : du texte à la performance scénique 238
7.4. Simulation et rapports de pouvoir 248
7.5. Conclusions partielles 257

Conclusions générales 259

Annexes 277

Annexe 1 277
Annexe 2 277
Annexe 3 278

Éléments de bibliographie et de sitographie 281

Introduction

> « Si les études sémiotiques ont eu raison d'insister sur l'irréductibilité du théâtre à la littérature, il n'en reste pas moins que le langage occupe une place prééminente dans le théâtre […]. Si par ailleurs, comme on l'a rappelé, le langage théâtral est celui d'une "progression dynamique d'actes de langage en interaction", le dialogue théâtral semble appeler une description à l'aide des outils mis au point par la théorie des actes de langage et l'analyse conversationnelle. » Oswald Ducrot & Jean-Marie Schaeffer (1995 : 746)

Les rapports qui existent entre la pragmatique et les études théâtrales sont assez étroits étant donné que de nombreux experts en sciences du langage font appel au lexique du théâtre pour mieux expliquer divers aspects portant sur l'interaction au quotidien. De leur côté, les spécialistes du théâtre ont souvent recours aux instruments d'analyse de la pragmatique et des sciences du langage, comme le suggèrent d'ailleurs Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, pour mettre en valeur certaines particularités de la communication théâtrale.

Nous rencontrons fréquemment aujourd'hui dans les études pragmatiques des notions comme rôle, mise en scène ou acteur par l'intermédiaire desquelles les linguistes expliquent différents aspects visant la conversation ou le discours politique, journalistique, etc. Robert Vion, par exemple, intègre dans ses analyses des concepts tels que rôles, dramaturgie ou figuration en affirmant, suite aux théories d'Erving Goffman, que s'imaginer la vie de tous les jours comme une scène de théâtre « permet de coordonner, dans une même problématique, une théorie du sujet et une théorie de l'ordre social » (2000 : 38).

En ce qui concerne les spécialistes du théâtre, ils font souvent appel, à leur tour, aux outils d'analyse des sciences du langage pour mieux expliquer les particularités de diverses voix qui s'expriment à travers le texte de théâtre, comme le fait Anne Ubersfeld (1996 : 10), par exemple, ou pour discuter d'autres aspects visant le dialogue conflictuel, vu que « [le] conflit est devenu la marque spécifique du théâtre [dramatique] » (Pavis, 2004 : 65).

Le cadre théorique de la thèse de doctorat

1. Avant de présenter plus en détail les objectifs de notre thèse de doctorat, il convient de préciser son cadre théorique. Il faut mentionner d'emblée que le cadre théorique général que nous avons adopté pour notre recherche est l'analyse du discours, plus exactement les approches conversationnelles et interactionnelles. Nos centres d'intérêt portent sur les approches des interactions au quotidien (Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales*, surtout le tome I et le tome II 1990/1995 et 1992, respectivement; Robert Vion, *La communication verbale. Analyse des interactions*, 1992/2000), sur la théorie des actes de langage performatifs (John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, 1962/1970) et sur les maximes conversationnelles (Paul Grice, « Logique et conversation », 1979).

« Relation interpersonnelle » et « rapport de places » sont deux notions clé de notre recherche. Cette dernière est directement liée au concept de « rôle », étant donné que les participants au discours négocient leur relation, où qu'elle se construise, en fonction de plusieurs paramètres socio-culturels. Selon Robert Vion, « [le] rôle constitue une sorte de programme culturel de nature cognitive, destiné à faciliter la gestion d'un type d'échange » (2000 : 35).

Si les rôles sont des modèles culturels institutionnels (professeur, médecin, père, etc.) ou occasionnels (e.g., conseiller, sage) qui englobent des valeurs et des comportements fréquemment associés à un statut donné, le rapport de places correspond au positionnement réciproque

qui se construit entre les interactants lors du déroulement d'un échange. Il faut souligner que, dans certains cas, celui-ci peut se modifier considérablement au fur et à mesure, voire se renverser.

En fonction des rôles que les interactants assument au moment où ils échangent des informations sur divers sujets de discussion d'intérêt commun, ils établissent une relation interpersonnelle qui est déterminée par nombre de facteurs, tels que leur statut social, le sexe et l'âge, ainsi que par « la nature du "setting", le nombre des participants, le caractère plus ou moins formel de la situation d'interaction, etc. » (Kerbrat-Orecchioni, 1992 : 36).

Dans la pièce de théâtre *La Nuit de Valognes* d'Éric-Emmanuel Schmitt, par exemple, Don Juan négocie sa place de dominant tout au long de l'action du premier acte. Lorsqu'il rencontre ses anciennes victimes au château de la Duchesse, il domine la situation. Toutefois, il se verra ensuite dominé par les femmes qu'il a autrefois aimées et quittées sans aucun remords dès qu'elles l'obligent à arrêter ses aventures amoureuses et à se marier avec sa dernière victime, Angélique de Chiffreville. Finalement, ils font la paix, mais Don Juan doute de jamais retrouver la sérénité d'esprit.

2. À part ce cadre théorique général, l'analyse pragmatique des rapports de places requiert un cadre qui concerne plus spécifiquement le type et le genre de discours qui fait l'objet de notre thèse : il s'agit des ouvrages portant sur la pragmatique du discours littéraire (Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, 2005), sur la double énonciation dans le discours théâtral (Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, 1984 et Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, les volumes I-III, 1977/1996 (a), 1981/1996 (b), 1996 (c)), sur le dialogue théâtral en lien avec les didascalies (Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, 1995 ; Jean-Paul Dufiet et André Petitjean, *Approches linguistiques des textes dramatiques*, 2013 ; André Petitjean, *Études linguistiques des didascalies*, 2012) et sur les données proxémiques et kinésiques au théâtre (Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La conversation*, 1996 et Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, 1996/2004).

En outre, nous avons consulté des ouvrages portant sur la construction de l' « identité genrée » (Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, 1990/2006 et *Défaire le genre*, 2006/2012). Tous ces travaux nous fournissent les concepts méthodologiques discutés dans les trois chapitres qui forment la section théorique de notre thèse, c'est-à-dire les chapitres 1, 2 et 3. Nous voudrions souligner que dans cette section de notre recherche, nous explorons principalement les liens entre la pragmatique et le théâtre.

Étant donné que le dialogue dramatique[1], celui qui a lieu sur la scène de théâtre, est une représentation artistique du dialogue naturel, « il est indissociable d'une stylisation […] [et] il est guidé en sous-main par des considérations d'efficacité dramatique qui renvoient à des problèmes typiques de la communication théâtrale » (Ducrot & Schaeffer, 1995 : 747). En outre, il ne faut pas ignorer que le discours théâtral est non seulement un échange de répliques entre les personnages de la pièce de théâtre, mais aussi un discours entre l'auteur de l'œuvre et les lecteurs/ spectateurs.

La double énonciation qui caractérise le discours théâtral a été le sujet d'analyse de nombreux théoriciens, parmi lesquels on mentionne Dominique Maingueneau (2005 : 141-161) et Oswald Ducrot (1984 : 206 *sqq*). Ce dernier, par exemple, identifie trois instances énonciatives qui s'expriment à la fois sur la scène de théâtre à travers la voix des personnages :

> 1. le comédien X, sujet parlant ;
> 2. un premier locuteur, pour lequel je réserve le terme d'« acteur », défini par le fait qu'il tient tel rôle particulier, et qui peut dire *je* en tant que titulaire de ce rôle ;
> 3. un second locuteur, le personnage joué par l'acteur, personnage qui se désigne également lui-même par *je*. (*Ibid.*)

Toujours est-il que le dialogue dramatique, au niveau intradiégétique, est généralement soumis aux mêmes lois du discours que la

[1] Nous faisons surtout référence au théâtre aristotélicien ; nous excluons, par conséquent, les diverses formes de théâtre expérimental, de théâtre-danse ou d'autres types de théâtre qui ne se concentrent pas sur le dialogue.

communication de tous les jours. Plus exactement, nous faisons référence ici aux maximes conversationnelles identifiées par Herbert Paul Grice (1979 : 61-62). Selon celui-ci, les locuteurs doivent coopérer et, en même temps, se conformer à quatre lois de discours pour éviter les échecs conversationnels.

Les informations partagées par les participants au discours doivent être véridiques, suffisantes, pertinentes et précises. Autrement dit, les contributions conversationnelles répondent d'habitude aux maximes de qualité, de quantité, de relation et de modalité. Au théâtre, les éloignements de ces maximes conversationnelles sont souvent volontaires et prémédités pour mettre en évidence la déshumanisation de certains individus, par exemple, ou l'inefficacité du langage comme moyen de communication (v. le théâtre de l'absurde).

Les objectifs et le cadre méthodologique de la recherche

L'objectif principal de notre recherche est d'analyser d'un point de vue pragmatique la construction des relations interpersonnelles et des rapports de places entre les personnages de quatre pièces de théâtre d'Éric-Emmanuel Schmitt. Pour accomplir cette mission, nous établissons tout d'abord des liens entre le théâtre et la pragmatique. D'après nous, il est impossible d'étudier les interactions dramatiques sans avoir comme point de repère les interactions quotidiennes.

Le second objectif de notre recherche est d'analyser la manière dont les participants au discours interagissent pour se construire une « identité genrée » (Butler : 2006). Pour cela, nous étudions la dynamique entre les genres (masculin/féminin), ainsi que certains clichés comportementaux portant sur les rôles qu'on assume en société afin d'établir des rapports de domination. Vu que les rapports de domination et de pouvoir naissent en général autour d'un conflit qui doit être résolu, nous trouvons important de présenter également les conflits dramatiques des textes littéraires sélectionnés.

Nous précisons encore que nous n'analysons pas des énoncés décontextualisés, mais des séquences dramatiques qui se complètent pour former un tout cohérent. Catherine Kerbrat-Orecchioni met en évidence que la contextualisation des énoncés se fonde souvent sur des considérations de nature psycho-sociologique : « En effet, dès lors que les énoncés cessent d'être considérés comme de purs objets formels, pour être réinsérés dans leur contexte communicatif, l'analyse débouche nécessairement sur des considérations de nature psycho-sociologique » (1995 : 48).

Afin d'étudier ces pièces, nous considérons comme opportun de faire appel à leur mise en scène pour éviter autant que possible les ambiguïtés visant le comportement des participants au discours. Comme l'affirme d'ailleurs Anne Ubersfeld, le recours au jeu scénique est indispensable pour une analyse approfondie du jeu psychologique des participants d'un dialogue de théâtre : « Mais, malgré les apparences, le psychologique est toujours ambigu et l'analyse en est d'autant plus difficile qu'elle a besoin du jeu scénique pour lever ces ambiguïtés » (1996 (c) : 112). L'analyse de ces pièces de théâtre et de leurs adaptations scéniques impose le recours non seulement au texte verbal, mais aussi aux éléments qui appartiennent au non verbal et au paraverbal.

Le corpus de notre travail est formé par les textes de quatre pièces d'Éric-Emmanuel Schmitt et de quatre représentations scéniques. Plus exactement, il s'agit des œuvres littéraires *La Nuit de Valognes* (1991), *Le Libertin* (1997), *Hôtel des Deux Mondes* (1999) et *Petits crimes conjugaux* (2003), toutes les quatre pièces de théâtre ont été publiées (aussi) chez Albin Michel.

La première pièce de théâtre que nous analysons a été mise en scène en 2007 par Patricia Houyoux au Théâtre Royal du Parc, à Bruxelles. En ce qui concerne *Le Libertin*, nous avons choisi le spectacle créé par l'ADAC, l'Atelier Théâtre Jean Vilar et le Festival de Spa, qui a été mis en scène par Michel Kacenelenbogen à l'Auditorium du Passage 44 de Bruxelles. La troisième mise en scène que nous analysons est *Hôtel des Deux Mondes* qui a été réalisée en 2001 par Daniel Roussel au Théâtre

municipal de Béziers. Le dernier spectacle sur lequel nous concentrons notre attention est *Petits crimes conjugaux* de Patricia Houyoux qui a eu lieu en 2004 au Théâtre Le Public, à Bruxelles. Tous les quatre DVD sont commercialisés par Antigone Boutique.

Les représentations scéniques choisies sont celles promues sur le site Internet du dramaturge lui-même pour des raisons qui peuvent être personnelles et non pas nécessairement esthétiques. Les dessins que nous avons utilisés dans la thèse pour mieux expliquer certains rapports de pouvoir ont été réalisés par l'artiste professionnelle Lucia Mărneanu à partir des spectacles que nous venons de présenter ci-dessus. Nous lui avons expliqué en détail le contexte de chaque situation dramatique afin qu'elle puisse surprendre au mieux les gestes des personnages sur la scène de théâtre.

Nous avons également consulté d'autres mises en scène de ces pièces de théâtre, mais nous nous sommes arrêté à celles-ci pour diverses raisons. Tout d'abord, nous avons observé qu'il existe plusieurs collaborations entre les praticiens de la scène de ces quatre spectacles : l'actrice Isabelle Roelandt, par exemple, qui interprète le rôle de la Comtesse dans *La Nuit de Valognes*, joue aussi dans *Petits crimes conjugaux*. Le metteur en scène du *Libertin*, quant à lui, interprète le rôle de l'époux amnésique dans *Petits crimes conjugaux*. Nous avons ainsi pu faire quelques remarques sur la présence scénique de ces acteurs. Il faut préciser que nos observations portent notamment sur l'interaction entre les participants au dialogue de théâtre et dans une moindre mesure sur d'autres aspects du spectacle, comme le décor de la scène ou les costumes des acteurs.

Une autre raison pour avoir choisi ces représentations scéniques, et peut-être la plus importante, vise la participation directe de l'auteur lui-même à la réalisation de ces spectacles. Éric-Emmanuel Schmitt avoue dans les entretiens qui suivent les mises en scène de ces pièces de théâtre qu'il a donné des suggestions aux acteurs pour qu'ils puissent mieux comprendre les personnages à interpréter. En d'autres mots, ces représentations scéniques sont dans une certaine mesure fidèles à

l'univers de fiction du dramaturge et, de plus, elles sont validées par celui-ci. Il faut souligner que les metteurs en scène de ces spectacles suivent en général de près les indications scéniques proposées par l'auteur[2].

Quant aux obstacles rencontrés et aux limites méthodologiques de notre recherche, il faut mentionner que les enregistrements vidéo de ces spectacles ne nous permettent pas toujours d'avoir un accès direct à diverses informations utiles pour l'analyse du dialogue dramatique et du jeu scénique, comme l'atmosphère de la salle de théâtre et les réactions du public (sauf les rires). De plus, la camera s'arrête parfois sur certains acteurs pour mieux mettre en valeur leurs expressions faciales, ce qui facilite l'interprétation de leurs actions sur la scène de théâtre, mais rend à la fois presque impossible l'analyse des réactions des autres participants qui se trouvent dans leur proximité.

L'univers de fiction d'Éric-Emmanuel Schmitt

Dramaturge, nouvelliste, romancier et réalisateur, Éric-Emmanuel Schmitt aborde dans ses œuvres des thèmes qui visent, en général, la condition humaine. La nouvelle *Odette Toulemonde* et la pièce de théâtre *Le Libertin* sont des exemples d'œuvres littéraires où l'écrivain a recours à l'humour pour poser des questions sur l'existence humaine. La particularité prédominante de son écriture est que même les thèmes les plus délicats, comme la mort ou le Sida, sont présentés dans une perspective qui laisse place à l'espoir.

Le théâtre de Schmitt est relativement « classique » dans la mesure où ce n'est pas la forme de ses pièces qui surprend le lecteur,

---

[2] Nous voudrions mentionner que la représentation scénique de la pièce de théâtre *Hôtel des Deux Mondes* qui a été réalisée par Daniel Roussel en 2001 au Théâtre municipal de Béziers n'est pas toujours très fidèle au texte dramatique d'Éric-Emmanuel Schmitt. Ce sont surtout les gestes du personnage principal qui ont été parfois modifiés ou remplacés avec d'autres gestes. Nous analysons plus en détail ces aspects dans le sous-chapitre « 6.5. Les agonèmes et les signes voco-acoustiques ».

mais leur contenu. Il faut, cependant, préciser que le dramaturge privilégie souvent les didascalies lyriques qui abondent en figures de style. De plus, il utilise fréquemment un vocabulaire affectif pour suggérer les sentiments des personnages. La poétisation des didascalies est considérée par certains théoriciens comme un procédé scriptural novateur (cf. Petitjean, 2012). Nous discutons plus en détail les didascalies chez Éric-Emmanuel Schmitt dans le chapitre suivant.

Sur sa page Internet, l'auteur avoue qu'il suit des pistes différentes pour composer une narration et pour écrire une pièce de théâtre. Ainsi, pour concevoir l'action de ses romans et nouvelles, l'auteur avoue avoir besoin d'une période d'attente afin de mûrir le sujet, de construire toute l'histoire avant de commencer à l'écrire :

> J'ai longtemps écrit des romans et des nouvelles cependant, à la différence des pièces, j'ai mis longtemps à composer un texte que je jugeais publiable. […] le roman m'offrait une liberté qui m'a longtemps effrayé, une liberté qui pouvait devenir licence.[3]

Cependant, pour écrire une pièce de théâtre, le dramaturge affirme qu'il aborde une tout autre technique. Ainsi, pour créer un texte dramatique, l'auteur avoue qu'il fait souvent appel à la philosophie pour réfléchir à la condition humaine. Il s'agit moins de faire voir une action quelconque sur la scène de théâtre que de faire révéler une idée. Autrement dit, il aborde des sujets littéraires qui séduisent moins le spectateur qu'ils ne fascinent le lecteur. En outre, il révèle que ses pièces de théâtre sont conçues à partir de ses propres interrogations concernant la destinée des hommes.

> La philosophie prétend expliquer le monde, le théâtre le représenter. Mêlant les deux, j'essaie de réfléchir dramatiquement la condition humaine, d'y déposer l'intimité de mes interrogations, d'y exprimer mon désarroi comme mon espérance, avec l'humour et la légèreté qui tiennent aux paradoxes de notre

[3] Pour lire le fragment entier, consulter : http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/ Litterature.html.

> destinée. Le succès rend humble : ce que je croyais être mon théâtre intime s'est révélé correspondre aux questions de beaucoup de mes contemporains et à leur profond désir de réenchanter la vie.[4]

Le dramaturge explore de nombreuses idées philosophiques dans ses pièces de théâtre. S'il soutient dans *La Nuit de Valognes* que l'amour est un sentiment qui n'est pas déterminé forcément par le sexe, dans *Le Libertin*, il laisse entendre qu'il n'existe pas de morale universelle dans « la guerre des sexes » (1997 : 155). En ce qui concerne la pièce de théâtre *Hôtel des Deux Mondes*, l'écrivain philosophe autour de l'idée que l'homme peut changer radicalement dans des situations-limite. Enfin, dans *Petits crimes conjugaux*, Éric-Emmanuel Schmitt décrit « le couple comme une association d'assassins » qui s'aiment et qui font de leur mieux pour continuer à vivre ensemble (2003 : 336). L'auteur présente l'usure du couple par le quotidien qui pousse les conjoints à des actes extrêmes, mais ils finissent par surmonter les conflits.

L'auteur franco-belge se pose des questions existentielles et profondes sur des aspects visant la vie sociale contemporaine ou des évènements historiquement attestés pour actualiser sous une forme dramatique des thèmes qui intéressent encore le public francophone et pas seulement. Dans le roman *La part de l'autre*, par exemple, il fictionnalise la vie d'Adolf Hitler et imagine qu'il a été admis aux Beaux-arts, alors que dans la pièce de théâtre *Le Visiteur*, il imagine une discussion entre Sigmund Freud et un personnage mystérieux, qui pourrait être un ange, concernant le sens de la vie et l'existence du bien et du mal.

La foi est un thème récurrent de l'univers de fiction de Schmitt. Il l'aborde non seulement dans ses pièces de théâtre, mais aussi dans ses romans et dans ses nouvelles. Parmi les œuvres dans lesquelles il philosophe autour du rôle de Dieu dans la vie des hommes, nous citons *L'enfant de Noé*, *Ma vie avec Mozart* et *L'Évangile selon Pilate*.

L'écrivain ne se limite pas à l'époque contemporaine afin de trouver son inspiration pour créer un univers de fiction original, car il se

---

[4] Lien de référence : http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Theatre.html.

penche également sur les époques passées. L'action de la pièce de théâtre *Frédérick ou le Boulevard du Crime* (2003), par exemple, est placée en janvier 1832. Le dramaturge imagine ici un épisode de la vie du comédien vedette du théâtre des Folies-Dramatiques, Frédérick Lemaître, qui, lors de la représentation d'une pièce, réussit à sauver la vie d'un autre personnage. Ce texte traite la condition de l'acteur, ses passions et ses faiblesses.

D'un point de vue compositionnel, les pièces de théâtre d'Éric-Emmanuel Schmitt suivent dans la plupart des cas un conflit dramatique principal autour duquel gravitent des conflits secondaires et des drames individuels[5]. D'un point de vue scénique, ces textes permettent de mettre en évidence les talents des acteurs. Certains metteurs en scène[6] qui ont travaillé sur les œuvres de ce dramaturge ne recourent pas aux nouvelles technologies, qui sont d'ailleurs très à la mode à présent, pour capter l'attention des spectateurs, mais ils permettent aux acteurs de valoriser au maximum leurs dons artistiques.

Il faut, enfin, préciser que les théoriciens se sont en principe mis d'accord sur la valeur des œuvres littéraires d'Éric-Emmanuel Schmitt. Jean-Pierre Thibaudat (2000 : 25) inclut cet écrivain dans la liste des meilleurs auteurs des années quatre-vingt-dix, tandis que Franck Évrard, quant à lui, suggère que le dramaturge a réussi à harmoniser la qualité de ses livres et l'aspect financier : « Certains auteurs comme Éric-Emmanuel Schmitt […] ont toutefois réussi à concilier le succès et la qualité » (Évrard, 2005 : 463).

---

[5] Une bonne partie des œuvres dramatiques de Schmitt passent pour des drames. En ce qui concerne la notion de « drame », Jean-Jacques Roubine affirme que les spectateurs qui assistent à une telle représentation scénique s'identifient généralement avec les personnages, car ces pièces de théâtre s'appuient sur le concept de « proximité » : « La proximité permet […] une effusion affective immédiate et intense. […] Tous les théoriciens du drame affirment cette nécessité de la "proximité" entre le public (son savoir, son expérience, ses pratiques, ses us et coutumes…) et la scène. […] La scène du drame accueille, et revendique d'accueillir, des représentants de tous les milieux, de tous les "états" de la société, à la différence d'une tragédie qui, sous prétexte de magnificence, n'admettait qu'une population de princes et de héros » (2010 : 55).

[6] Nous faisons référence surtout aux travaux de Patricia Houyoux et de Michel Kacenelenbogen.

Présentation du plan de travail

Comme nous avons déjà mentionné au début de notre recherche, nous avons choisi l'approche interactionnelle pour analyser la construction des rapports de places et, implicitement, des relations interpersonnelles entre les participants au discours de quatre pièces de théâtre d'Éric-Emmanuel Schmitt. Cela ne signifie pas toutefois que nous avons ignoré les études théâtrales et d'autres disciplines portant sur le discours, telles que la sémiologie ou la philosophie du langage. Au contraire, nous y avons fait appel à plusieurs reprises pour mieux comprendre les interactions sur la scène de théâtre et pour faire ensuite des remarques sur les interactions au quotidien.

La thèse comporte sept chapitres dont les trois premiers portent principalement sur les rapports entre la pragmatique et le théâtre, tandis que les autres sur l'analyse de quatre pièces de théâtre de Schmitt. En ce qui concerne la partie théorique, nous voudrions préciser que dans les deux premiers chapitres nous insistons sur le concept de « relation interpersonnelle », alors que dans le troisième chapitre nous nous attardons sur la notion de « rapports de places ».

Dans le premier chapitre, « Le théâtre : texte et représentation », nous réfléchissons au statut du dramaturge et du metteur en scène, en présentant quelques tendances esthétiques du théâtre contemporain et plusieurs problèmes qui concernent les « acteurs » du monde théâtral, au sens le plus large du terme. Nous dirigeons notre attention sur la double énonciation au théâtre et sur les composants du texte dramatique en accordant une place assez importante à l'étude des didascalies diégétiques et scéniques (Petitjean : 2012).

Le deuxième chapitre est dédié à « La spatialisation du conflit dramatique au théâtre ». Ici, nous présentons et analysons le concept de conflit dramatique et nous contextualisons notre recherche dans le champ très vaste de l'analyse du discours. Nous réfléchissons aux

rapports entre le théâtre et la pragmatique interactionnelle en prêtant une attention spéciale à la construction des relations interpersonnelles au quotidien (Flahault : 1978, Kerbrat-Orecchioni : 1992). Nous explorons ensuite les divers types d'espace au théâtre (Pavis : 2004) en étudiant les rapports entre les données proxémiques et les gestes. Enfin, nous réfléchissons à la gestualité conversationnelle et aux didascalies gestuelles.

Le troisième chapitre s'intitule « Rapports de places et construction de l'identité au théâtre ». Pour mieux établir le cadre théorique de notre travail, nous revisitons et comparons les théories avancées par François Flahault et Catherine Kerbrat-Orecchioni visant la construction des relations interpersonnelles. Nous présentons et discutons ensuite la notion de « rapports de places ». Afin de mieux étudier la dynamique des rapports entre les genres (masculin/féminin) dans le théâtre de Schmitt et comprendre la performativité du genre (Butler : 2006), nous avons trouvé très important de revoir la théorie des performatifs de John Langshaw Austin (1962). À la fin de ce chapitre, nous avons fait quelques remarques visant les notions de « performativité » et de « performance » pour éviter autant que possible l'emploi erroné de ces termes-clés.

Dans le quatrième chapitre, « Les relationèmes identitaires dans *La Nuit de Valognes* », nous dirigeons notre attention sur les données proxémiques et kinesthésiques qui déterminent la construction des relations interpersonnelles entre les participants au discours de cette pièce d'Éric-Emmanuel Schmitt. Nous discutons également la construction du conflit d'une pièce de théâtre en général (Ubersfeld : 1996 (a), Pavis : 2011) et nous identifions ensuite le contexte de l'action dramatique de *La Nuit de Valognes*.

Nous étudions plusieurs contacts physiques entre les personnages de cette pièce de théâtre pour mettre en avant la manière dont Don Juan essaie de perpétuer son image de séducteur. Nous insistons surtout sur le moment où il avoue à Angélique de Chiffreville qu'il ne l'aime pas, mais qu'il la prend toutefois pour femme, ainsi que sur l'épisode du duel entre Don Juan et le Chevalier.

« *Le Libertin* ou la redéfinition de l'image de soi » est le titre du cinquième chapitre. Dans cette partie de la thèse, nous étudions la manière dont le personnage principal, Denis Diderot, construit et reconstruit son image sociale en rapport avec les contraintes morales du moment. Nous comparons les gestes des acteurs avec les indications scéniques de la pièce de théâtre pour déterminer les rapports de places entre Diderot et Mme Therbouche. Afin d'analyser la construction du « soi » (Vion : 2000) du philosophe, nous prenons en considération les différentes fonctions des gestes d'attouchement réalisés par ces deux personnages.

Le titre du sixième chapitre de notre thèse est « *Hôtel des Deux Mondes* : caractéristiques des agonèmes ». Tout d'abord, nous identifions des stylèmes (Petitjean : 2012) propres à l'univers de fiction de Schmitt qui pourraient être assez utiles aux praticiens de la scène travaillant sur les œuvres dramatiques de cet auteur et tout particulièrement sur cette pièce de théâtre. Ensuite, nous étudions la construction des relations interpersonnelles entre les personnages de cette pièce en insistant sur les caractéristiques des agonèmes. Pour mieux mettre en évidence l'angoisse et la mauvaise volonté interactionnelle du personnage principal, nous nous concentrons sur les caractéristiques des agonèmes paraverbaux.

Dans le dernier chapitre, « *Petits crimes conjugaux* : du conflit à la coopération », nous étudions comment les deux personnages reconstruisent pas à pas leur mariage en se redécouvrant l'un l'autre et en redécouvrant aussi leur amour l'un pour l'autre. Ainsi, les rapports qui s'établissent entre les époux se trouvent continuellement en tension et tour à tour sous le signe de la coopération et du conflit, de la conversation et de la dispute. Afin d'analyser en détail les rapports de places entre les époux, notre attention se dirige surtout sur les « rôles occasionnels » (Vion : 2000) qu'ils remplissent dans le couple et sur la manière dont ils occupent l'espace scénique.

Les éléments de nouveauté de notre recherche

Il est nécessaire de mentionner que malgré la reconnaissance de la valeur littéraire des œuvres de fiction d'Éric-Emmanuel Schmitt, vu les nombreux prix nationaux et internationaux, les études concernant ses pièces de théâtre sont peu nombreuses dans le périmètre de la critique théâtrale contemporaine.

À Cluj-Napoca, Iulia-Diana Rusu écrit en 2003 une thèse en cotutelle avec l'Université Clermont-Ferrand 2 (France) sur le destin de Judas chez cinq écrivains francophones, à savoir Éric-Emmanuel Schmitt (*L'Evangile selon Pilate*), Paul Claudel (*Mort de Judas*), Jean Ferniot (*Saint Judas*), Marcel Pagnol (*Judas*) et Armel Job (*Judas le bien-aimé*). Elle étudie le mythe du Juif errant en utilisant les outils d'analyse de plusieurs domaines de recherche, comme la psychanalyse et la sociologie.

Professeur à la Sorbonne, Pierre Brunel réalise en collaboration avec Claudia Jullien, professeur de lettres en classes préparatoires, une étude approfondie de la pièce de théâtre *La Nuit de Valognes* de Schmitt. L'étude a paru en 2004 aux Éditions Magnard. Les deux professeurs dirigent leur attention vers le contexte littéraire et culturel de cette pièce de théâtre et présentent en détail l'évolution du personnage principal, c'est-à-dire Don Juan. Ils discutent également d'autres aspects de ce texte dramatique, par exemple sa structure, ses motifs littéraires et la stylisation des personnages.

Toujours en 2004, Michel Meyer publie chez Albin Michel un recueil d'études philosophiques qui s'intitule *Éric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*. Il analyse plusieurs œuvres littéraires appartenant à Schmitt, y compris les textes que nous étudions dans notre recherche. De plus, il présente d'un point de vue philosophique les récits *Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran*, *Oscar et la dame rose*, *L'enfant de Noé* et *Milarepa*.

Il faut mentionner qu'il existe également des dossiers pédagogiques autour des œuvres littéraires d'Éric-Emmanuel Schmitt dédiés surtout aux élèves de secondaire, ainsi que des éditions commentées par divers professeurs de Lettres, parmi lesquels on cite Laurence Sudret, Josiane Grinfas-Bouchibti et Catherine Casin-Pellegrini. La liste complète de ces travaux peut être consultée sur le site Internet de l'auteur lui-même.

Sofija Perovic analyse dans une étude critique[7] parue toujours sur le site Internet du dramaturge franco-belge les pièces de théâtre *Huit clos* de Jean-Paul Sartre et *Le Visiteur* de Schmitt en insistant sur les valeurs symboliques de l'espace théâtral. En ce qui concerne notre recherche, nous portons attention surtout à la manière dont les personnages occupent la scène de théâtre pour construire leurs relations interpersonnelles et pour négocier leurs rapports de places et moins sur le côté symbolique de l'espace théâtral.

La première nouveauté de notre travail de recherche concerne le type d'approche adopté. Nous faisons appel aux instruments d'analyse de la pragmatique interactionnelle pour étudier non seulement des pièces de théâtre contemporaines, mais aussi leurs mises en scène. Il faut mentionner que l'étude de la représentation scénique est subordonnée aux objectifs de l'analyse pragmatique des rapports de places. Nous portons une très grande attention à la dynamique des rapports de genre et à la spatialisation du conflit dramatique, plus exactement aux marqueurs proxémiques et kinésiques des relations conflictuelles.

Nous considérons que le recours à un corpus formé par des pièces de théâtre et surtout des « drames » (Roubine : 2010) donne naissance dans certains cas à des réflexions assez intéressantes qui peuvent être ensuite utilisées dans le cadre des études portant sur la conversation au quotidien et vice-versa.

[7] L'article complet est disponible ici : http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Portrait-etudes-critiques.html.

Après avoir lu la pièce de théâtre *La Nuit de Valognes*, par exemple, nous avons observé que la manière dont le personnage principal se rapporte à ses anciennes amantes relève de la domination, tant au niveau verbal que non verbal. Son pouvoir relationnel se fonde surtout, à notre avis, sur la façon dont il construit performativement son identité. Nous avons ainsi trouvé nécessaire de proposer, avec prudence, la notion de « locatème identitaire » pour mieux expliquer les rapports de domination « genrée » entre les participants au discours (v. Butler : 2006).

Une fois identifié ce type de cliché comportemental, nous nous sommes rendu compte que nous assistons à ce type de domination dans la vie de tous les jours (v. le sous-chapitre « 3.4. Identité et "locatème identitaire" »). Nous avons décidé, quand même, d'intégrer ces remarques dans notre thèse avant l'analyse de la pièce de théâtre *La Nuit de Valognes* en vue d'une meilleure cohésion des chapitres.

La notion de « locatème identitaire » s'est avérée également très utile dans l'étude des rapports de places entre les personnages de la pièce de théâtre *Le Libertin* d'Éric-Emmanuel Schmitt, en l'occurrence Denis Diderot et Mme Therbouche. Nous avons constaté que les éloignements des règles acceptées et perpétuées par la société qui visent la dynamique entre les genres (masculin/féminin) créent des réactions immédiates chez les spectateurs et ils les sanctionnent par l'intermédiaire des rires.

Nous avons également revisité, avec modestie, les théories portant sur les interactions verbales avancées par Catherine Kerbrat-Orecchioni en trouvant opportun de faire quelques remarques sur la notion de distance. Ainsi, pour éviter de possibles impasses terminologiques visant les cas « d'égalité hiérarchique », nous avons choisi d'utiliser les termes de familiaritèmes positifs et négatifs à la place de familiaritèmes de proximité ou de distance, ainsi que les concepts de taxèmes positifs et négatifs à la place de taxèmes d'égalité et de hiérarchie, respectivement. Ceux-ci ont été utilisés surtout pour expliquer l'éloignement ou le rapprochement affectif des participants au

discours (v. le sous-chapitre « 2.1. La pragmatique interactionnelle et l'analyse du discours théâtral »).

Ayant comme point de départ la gestualité conversationnelle proposée par Jocelyne Vaysse, suite aux théories de Jacques Cosnier, nous avons trouvé opportun de nous attarder sur les gestes extra-communicatifs (v. le sous-chapitre « 2.3. Les données proxémiques et les gestes »), sans avoir toutefois la prétention que nos commentaires soient indiscutables. Au contraire, nous espérons que les remarques sur cette catégorie de gestes donneraient naissance à des discussions révélatrices sur le rôle des gestes d'auto-contact par exemple chez les politiciens. En effet, nous espérons nous-même avoir la possibilité de réfléchir plus en détail, à une autre occasion, sur les fonctions des gestes extra-communicatifs au quotidien.

Chapitre 1
Le théâtre : texte et représentation

Le texte de théâtre a connu plusieurs statuts par rapport à sa représentation. Si aujourd'hui les metteurs en scène semblent le prendre seulement comme simple élément constitutif d'un spectacle (à côté d'autres éléments, comme l'éclairage, le maquillage…), auparavant le texte occupait la position centrale d'une représentation théâtrale – on ne doit pas ignorer le fait que c'est seulement au XIX[e] siècle que la mise en scène est reconnue comme un art (Folco : 2012).

Il faut d'abord préciser qu'une représentation scénique n'est pas l'équivalent sémantique, la traduction parfaitement fidèle du texte de théâtre et cela parce qu'il existe des diqfférences majeures entre ces deux formes d'art : d'une part, « dans l'infinité des structures virtuelles et réelles du message (poétique) du texte littéraire » (Ubersfeld, 1996 (a) : 13), une grande partie de celles-ci ne peuvent pas être concrètement transposées sur la scène ; d'autre part, la représentation du texte littéraire comprend une multitude de systèmes de signes qui dépassent l'ensemble textuel, car la représentation a simultanément trois référents – le texte dramatique, la mise en scène de l'action dramatique et l'événement décrit/ présenté/ interprété, qui pourrait avoir lieu ou a déjà eu lieu dans le monde réel.

Dans notre travail de recherche, nous considérons le texte dramatique et la représentation scénique comme deux systèmes sémiotiques distincts. En règle générale, il s'avère opportun de faire

appel à la mise en scène de la pièce de théâtre à étudier pour lever les possibles ambiguïtés concernant l'action dramatique ou pour mieux saisir le sens de certaines figures de style.

L'action de la pièce de théâtre *La Nuit de Valognes*, par exemple, se déroule dans le château de province de la Duchesse de Vaubricourt, en Normandie : « *Le salon d'un château de province au milieu du XVIII*[e] *siècle.* […] *On doit sentir alentour la froide obscurité de la plaine normande, le ciel noir et bas, et les clochers sans lune.* » (Schmitt, 1999 : 9). Quoique la métaphore décrivant la plaine normande soit assez suggestive, les lecteurs qui ont visité cette région de la France peuvent plus facilement repérer le référent et mieux saisir le sens de cette figure de style que les autres personnes, qui n'ont pas l'image mentale de ce territoire.

Lorsque la pièce de théâtre est mise en scène, c'est le devoir du scénographe et du metteur en scène de transmettre aux spectateurs la sensation de « *froide obscurité* ». Dans le spectacle réalisé par Patricia Houyoux, cette image poétique de la plaine normande est transmise à l'aide de l'éclairage et des éléments de décor.

Quand on analyse le texte d'une pièce de théâtre et sa représentation scénique, on ne doit pas tomber dans le piège de la soi-disant équivalence sémantique entre ces deux formes d'expression artistique. Confondre les deux dimensions relève d'une attitude qu'Anne Ubersfeld (cf. 1996 (a)) qualifie de « pseudo-intellectuelle ». En effet, c'est une illusion de croire ou de prétendre qu'un texte écrit peut être parfaitement transféré sur la scène de théâtre sans lui apporter aucune modification : « [Conformément à cette attitude,] la tâche du metteur en scène serait donc de "traduire dans une autre langue" un texte auquel son premier devoir serait de rester "fidèle" » (*Ibid.*). Dans certains cas, cette primauté du texte vis-à-vis de ses représentions scéniques conduit même à la construction d'une interprétation invariable du texte qui est basée sur une pluralité de repères socio-culturels rendant le texte incapable à s'actualiser dans la contemporanéité.

De l'autre côté, il y a une attitude parfois radicale qui refuse l'importance du texte au profit des représentations scéniques dont la

valeur est (apparemment) supérieure grâce à la multitude des formes d'expression artistique auxquelles on fait appel : scénographie, costumes, etc. D'après un tel point de vue, le texte ne représente qu'un prétexte pour mettre les bases d'un spectacle qui n'a plus comme objectif principal de rester fidèle à l'œuvre littéraire. Anne Ubersfeld (cf. 1996 (a)) présente cette tendance dans les termes d'une symétrie conceptuelle à l'égard du textocentrisme :

> L'autre attitude, beaucoup plus courante dans la pratique moderne ou l'« avant-garde » du théâtre, c'est le refus, parfois radical, du texte : le théâtre est tout entier dans la cérémonie qui se réalise en face ou au milieu des spectateurs. Le texte n'est qu'un des éléments de la représentation, et peut-être le moindre. (*Ibid*., p. 15)

Qu'il s'agisse d'une perspective scénocentriste ou d'une perspective textocentriste, l'art théâtral est, comme le remarque toujours Anne Ubersfeld (cf. 1996 (a)) une « *pratique sociale* » par son articulation texte-représentation. Celle-ci a lieu devant un public (un ensemble hétérogène de spectateurs qui participent collectivement au même événement) et remplit des fonctions diverses en tenant compte de la période et du lieu où le spectacle prend place (divertir, instiguer, etc.).

1.1. Dernières tendances du théâtre français contemporain[1]

En France, mais cela peut être remarqué partout en Europe et non seulement, le théâtre (texte et représentation) connaît un développement pluridimensionnel. Il y a d'une part les établissements et les institutions qui s'en occupent (théâtres privés ou publics, écoles et facultés de théâtre ou d'art du spectacle, centres de recherche, etc.), et de

[1] Dominique Viart, Bruno Vercier et Franck Évrard considèrent que « la période contemporaine » en littérature commence à partir des années '80 (2005 : p. 7-9, 16, 486). Lorsque nous analysons le statut du théâtre contemporain, nous faisons référence aux productions dramatiques (pièces de théâtre et mises en scène) qui ont été publiées ou ont eu lieu à partir de cette période.

l'autre les auteurs de théâtre et les acteurs professionnels ou amateurs. Tous ceux-ci produisent une certaine forme d'art théâtral. Cet aspect est bien remarqué par Jean-Pierre Thibaudat (2000) qui affirme qu'il n'y a jamais eu, en France, autant d'auteurs dramatiques et de représentations théâtrales qu'à notre époque.

En ce qui concerne les auteurs de théâtre, leur situation est à la fois délicate et ambiguë. La cause en est le fait que les pièces de théâtre relèvent de deux domaines bien distincts, à savoir la littérature et les pratiques « théâtrales » (représentation scénique, adaptation cinématographique, théâtre radiophonique, etc.). Nous citons à ce propos Franck Évrard qui saisit très bien les difficultés rencontrées par ces auteurs quant à leur domaine d'activité : « Écarté comme producteur de littérature par le continent théâtral et comme dramaturge par l'institution littéraire, il [le dramaturge] semble rester dans un entre-deux » (Viart, Vercier et Évrard, 2005 : 491).

De plus, Évrard reprend les propos de Bernard Dort pour attirer l'attention sur l'immobilisme et « "[l']autoproduction de type cancéreux" du théâtre français contemporain » (*Ibid.*, p. 459), ainsi que ceux de Michel Vinaver, selon lequel le théâtre « "s'est constitué en île" » (*Ibid.*, p. 462), pour mettre en question les directions esthétiques actuelles de cette forme d'art. En dépit de ces affirmations, Évrard soutient que « le théâtre s'ouvre à d'autres arts visuels et à la danse » (*Ibid.*, p. 464) et que « le théâtre est aujourd'hui un art nomade » (*Ibid.*, p. 465).

En pratique, le théâtre français contemporain se confronte à plusieurs problèmes qui persistent déjà depuis longtemps et qui visent tous les actants du monde théâtral – dramaturges, acteurs, metteurs en scène, lecteurs/ spectateurs, maisons d'édition, etc. Parmi les aspects les plus frappants, nous citons : l'identification du théâtre contemporain à l'avant-garde des années '50 ; l'assaut des hommes de théâtre (metteurs en scène, acteurs, etc.) qui commencent à écrire des pièces de théâtre à la place des dramaturges bien que, paradoxalement, le nombre de studios et d'ateliers d'écriture dramatique ait augmenté ; les publications assez réduites de textes dramatiques et le besoin de les mettre en scène afin

qu'ils puissent « exister » pour un public plus large ; le grand nombre de spectacles et la diminution du nombre de spectateurs ; le cas du lecteur/ spectateur qui donne trop de sens ou pas assez aux productions dramatiques ; les expérimentations scripturales qui atteignent les limites du genre « théâtre », comme la « romanisation »[2] ou la poétisation du discours dramatique (Petitjean : 2012) ; les expérimentations portant sur le discours didascalique (Dobroiu : 2013) ; la disparition de la fable, voire la dissolution du sens ; enfin, comme l'affirme Jean-Pierre Ryngaert, « il existe un grand malentendu entre le théâtre tel qu'il se pratique et le théâtre tel qu'il est perçu ou, en tout cas, selon l'idée qu'on s'en fait » (2005 : 5).

Certes, la problématique du théâtre français contemporain ne se limite pas à ces aspects. Selon Franck Évrard, une des difficultés majeures du théâtre est de représenter le « réel », thème qui se retrouve aussi dans le roman français contemporain, à côté d'autres thèmes comme l'Histoire, l'écriture du sujet ou l'engagement social. Il faut mentionner que le « réel » renvoie aux évènements qui ont effectivement eu lieu dans le monde (cf. Viart, Vercier, Évrard : 2005). Cette superposition de thèmes appartenant à l'univers romanesque et à celui théâtral n'est pas tellement surprenante, surtout si on prend en compte le fait que bon nombre de spectacles ont à la base des adaptations de textes narratifs.

Toujours est-il que la représentation du « réel » coexiste dans le théâtre avec d'autres tendances, comme le désir de lier l'intime et le collectif, autrement dit le « moi » et le monde, ou le désir de présenter une vision eschatologique de l'homme, de l'Histoire, de la culture ou du théâtre lui-même. Il ne faut pas laisser de côté non plus la présence des thèmes qui relèvent de la violence et de la marginalisation (par exemple, le SIDA – *Le Bâillon* d'Éric-Emmanuel Schmitt, la guerre – *La femme comme champ de bataille* de Matéi Visniec, etc.).

---

[2] André Petitjean utilise la notion de « romanisation » pour faire référence aux traits spécifiques des romans et d'autres récits qu'on retrouve aujourd'hui dans l'écriture didascalique. Dans notre thèse, nous utilisons cette notion dans ce sens.

En ce qui concerne le théâtre français comme institution, il y a d'habitude une très grande différence entre les spectacles du théâtre privé et les spectacles du théâtre public : « le premier [cherche] surtout à divertir, le second [a] l'ambition de rendre compte du monde et même de le transformer » (Évrard, 1995 : 64). Toutefois, le théâtre de l'extrême contemporain ne se résume pas seulement à cette dichotomisation, il présente aussi d'autres caractéristiques, comme par exemple la prise de position des dramaturges vis-à-vis du rôle « obèse » des metteurs en scène.

Un grand nombre d'auteurs de pièces de théâtre essaient aujourd'hui de renouveler l'écriture dramatique. Comme l'observent plusieurs théoriciens, parmi lesquels Franck Évrard, une tendance des écrivains immédiatement contemporains est de ne plus respecter les principales catégories de la dramaturgie et d'explorer divers moyens de « libérer » l'écriture dramatique de toute contrainte de forme ou de contenu :

> N'ayant plus besoin d'une situation dramatique pour exister, il [le texte de théâtre] se délivre de toutes ces catégories traditionnelles de la dramaturgie que sont l'intrigue, l'espace homogène, le temps progressif, la prise en charge de l'énonciation par l'auteur ou le personnage. (Évrard, 2005 : 466)

Ainsi, l'écriture dramatique essaye de s'autonomiser, de se détacher du besoin du spectacle afférent. Il est tout à fait vrai que le théâtre, ou plutôt une pièce de théâtre, n'a pas besoin d'une représentation scénique pour être complète, pourtant, la lecture ne laisse pas d'éveiller une telle représentation, ne serait-ce que sur le plan mental. Par conséquent, chez certains dramaturges, il y a une révolte contre les éléments définitoires du théâtre et, comme le souligne Michel Corvin dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, cité par Franck Évrard, le dynamisme de l'écriture dramatique change sa source d'émergence :

> Les instances canoniques du théâtre – traditionnel ou non – que sont la situation, le personnage et le dialogue ne suffisent plus à

> définir une structure dont le dynamisme soit autre que formel. Le dynamisme pour les dramaturges d'aujourd'hui est ailleurs : il se présente sous forme de tension, dans l'écriture elle-même, et ce, dans la mesure même où elle est non théâtrale, récit. (*Ibid.*)

C'est dans cette direction que Hans-Thies Lehmann (2006) observe que les tendances du théâtre contemporain se dirigent plutôt vers le fragmentaire, y compris la discontinuité entre les genres de discours. Les expérimentations scripturales d'aujourd'hui donnent naissance à des textes métis qui mettent en question les spécificités des genres littéraires.

En ce qui concerne les chevauchements des deux couches textuelles d'une pièce de théâtre, Petitjean met en évidence qu'il y a des dramaturges contemporains qui conseillent aux acteurs d'intégrer les didascalies dans leur discours sur la scène. Il fait référence plus exactement à la pièce de théâtre *Meurtres hors champ* d'Eugène Durif : « *Certaines indications scéniques peuvent être dites comme un texte par le personnage du Guide-Coryphée* » (*apud* Petitjean, 2012 : 19).

1.2. Statut des didascalies

Si, avant le XIX[e] siècle, le nombre de didascalies d'une pièce de théâtre était assez réduit, l'autonomie de plus en plus évidente des metteurs en scène détermine les dramaturges à accorder une attention particulière aux indications scéniques et aux détails concernant les repères spatio-temporels de l'action dramatique.

En dépit des changements d'ordre esthétique et idéologique du théâtre contemporain, un nombre considérable de textes dramatiques comportent deux couches textuelles qui se chevauchent et se délimitent réciproquement, soit les dialogues et les didascalies. Il faut souligner que, malgré son exploitabilité, l'analyse (linguistique) des didascalies reste un objet d'étude assez peu abordé par les experts en théâtre. Les

recherches réalisées par André Petitjean dans ce domaine sont très utiles pour mieux comprendre les types et les fonctions des didascalies au sein d'un texte dramatique[3].

Certains dramaturges contemporains essayent, donc, de renouveler l'écriture dramatique en faisant appel à toutes sortes d'expérimentations scripturales. À cette occasion, nous rappelons le cas des didascalies qui perdent le statut de simples indications scéniques et se transforment, par exemple, en blocs narratifs de dimensions considérables à l'intérieur même du texte dramatique (voir par exemple *La Leçon* d'Eugène Ionesco). Encore faut-il mentionner le cas des didascalies qui sont poétisées ou bien supprimées tout simplement dans certains textes dramatiques contemporains.

De plus, nous pouvons ajouter à cette énumération le cas des textes didascaliques qui se mêlent avec les dialogues, en créant des confusions, concernant le statut et les fonctions des indications scéniques. Par exemple, dans *Pulvérisés* d'Alexandra Badea, les personnages n'échangent que rarement des paroles entre eux. Il faut mettre en évidence que ces échanges sont marqués graphiquement par des guillemets. Les personnages racontent diverses histoires qui sont inspirées des sociétés contemporaines du monde entier. Les personnages disons principaux de la pièce de théâtre sont : un responsable assurance qualité sous-traitance à Lyon, un superviseur de plateau (team-leader) à Dakar, un opérateur de fabrication à Shanghai et un ingénieur d'études et développement à Bucarest.

De cette manière, les lecteurs peuvent facilement se mettre à la place des personnages tout en maintenant un regard critique sur les évènements présentés. Il s'impose de souligner que, dans l'histoire du responsable assurance qualité sous-traitance à Lyon, le pronom personnel « tu » peut renvoyer à plusieurs personnes à la fois : au lecteur, au personnage lui-même et à l'homme contemporain en général :

[3] Nous reviendrons sur les recherches d'André Petitjean à plusieurs occasions dans la thèse, même dans les pages suivantes de ce sous-chapitre.

Tu ouvres les yeux
Paupières lourdes
Ton corps lisse sur le drap
Contraction du grand adducteur
Spasme multiple du triceps
Sècheresse de la muqueuse buccale
Tu ouvres les yeux et tu les refermes
Agression de l'environnement
L'odeur du lit ne t'appartient pas
Rien ne t'appartient ici (Badea, 2014 : 645)

En effet, la pièce de théâtre *Pulvérisés* d'Alexandra Badea comporte un nombre considérable d'éléments qui renvoient à l'écriture poétique. Plus précisément, les multiples figures de style et le rythme des vers rapprochent ce texte des poèmes en prose postmodernes. Toutefois, ces procédés empruntés à l'écriture poétique peuvent être retrouvés dans d'autres pièces de théâtre contemporaines, comme nous l'avons déjà mentionné (cf. Dobroiu : 2016).

Quant à cette tendance du théâtre contemporain, Didier Plassard affirme que les dernières décennies, les didascalies ont reçu, chez certains écrivains, une dimension littéraire très perceptible. De plus, l'hybridation entre les modes traditionnels de la création littéraire (dramatique, lyrique, narratif) donne naissance à des œuvres tout à fait particulières qui ne s'intègrent pas facilement dans une seule catégorie. C'est ainsi que certains dramaturges choisissent de « romaniser » les indications scéniques :

> Chez Gabily, par exemple, la description des décors, des personnages ou des jeux de scène devient un récit à part entière, avec commentaires, questionnements, effets de focalisation externe qui font de la voix didascalique un point de vue parmi les autres, celui d'un observateur qui découvrirait l'action scénique en même temps que les spectateurs. (Plassard, 2007 : 55)

C'est toujours Didier Plassard qui affirme que les indications scéniques soulèvent de nombreuses difficultés à cause de leur statut à

l'intérieur même de la fiction. Plus exactement, ce sont des énoncés où « l'auteur serait à la fois présent comme énonciateur et absent comme écrivain » (*Ibid.*, p. 54). Autrement dit, le théoricien souligne qu'il faut faire la différence entre les deux entités : l'auteur réel du texte didascalique et son correspondant fictionnel :

> De même que la narratologie nous a enseigné à distinguer l'auteur réel des diverses figures de narrateur que mobilise le roman, je crois que nous devrions cesser d'affirmer que l'énonciateur des didascalies est l'auteur lui-même : ce dernier évolue dans le monde, il n'est pas enclos dans un livre. Tout au plus pouvons-nous parler d'une figure de l'auteur, inscrite dans la pièce de théâtre, mais qui ne coïncide évidemment pas avec la personne réelle de l'écrivain – elle n'en est qu'une projection, un simulacre textuel. (*Ibid.*, p. 55)

Didier Plassard rappelle que dans le cas des textes narratifs ou des textes poétiques, l'auteur ne se confond pas avec le narrateur ou avec le sujet lyrique. Par conséquent, le dramaturge ne doit pas être lui non plus confondu avec le correspondant fictionnel qui prend sa place à l'intérieur du texte dramatique.

1.3. Les principales fonctions des didascalies

Dans ce sous-chapitre, nous étudierons les fonctions des didascalies en partant de l'hybridation entre le dramatique, le narratif et le lyrique. Nous portons également attention aux particularités des didascalies dans le théâtre d'Éric-Emmanuel Schmitt.

Comme nous l'avons déjà mentionné, les indications scéniques peuvent occuper une place très importante ou, au contraire, elles peuvent être totalement absentes au sein d'une pièce de théâtre. Le statut des didascalies est très complexe. Pour mieux comprendre leur place au sein d'une pièce de théâtre, il faut essayer d'établir leur rapport avec l'action dramatique. Compte tenu du texte dialogal, les didascalies

peuvent généralement s'en différencier par leur forme graphique, leur mode énonciatif et leur contenu.

Une première classification des didascalies peut être réalisée (cf. Petitjean : 2012, Ubersfeld : 1996 (d)) en fonction de la voix qui s'exprime à travers celles-ci. En d'autres mots, il faut prêter une attention spéciale aux caractéristiques de la double énonciation au théâtre, y compris aux destinataires des échanges dialogaux et des indications scéniques. En ce qui concerne les didascalies, il est important d'identifier correctement, si possible, les voix qui se cachent derrière : d'une part, il y a l'auteur du texte dramatique et, d'autre part, « le didascale » (cf. Petitjean, 2012 : 9), qui fait partie de l'univers fictionnel. Toujours est-il que dans certains cas les didascalies peuvent avoir un caractère ambigu[4] :

> Fixant des conditions d'énonciation imaginaires, les didascalies sont nécessairement ambiguës : elles désignent les conditions d'énonciation (surtout les coordonnées spatio-temporelles) de l'événement fictionnel, mais en même temps les conditions scéniques. […] Les didascalies définissent donc deux types de conditions d'énonciation, celles proposées par la fiction et celles proposées par la scène : le travail du metteur en scène étant précisément de mettre en rapport le fictionnel et le représenté, on comprend comment les didascalies sont une notion fondatrice dans le travail théâtral. (Ubersfeld, 1996 (d) : 30)

Les didascalies qui appartiennent à l'écrivain (ou plutôt à une figure de l'écrivain) visent l'action dramatique, ont un style « impersonnel » par rapport aux caractéristiques idiolectales des personnages, sont « sérieuses » en opposition avec le dialogue de ceux-ci et peuvent être, à leur tour, diégétiques (forme assertive) ou scéniques (forme injonctive). De l'autre côté, les indications du didascale (qui est, plus ou

[4] Si les didascalies sont dans une très grande mesure « poétisées », le metteur en scène peut rencontrer des difficultés à saisir avec exactitude le message que l'auteur a voulu transmettre.

moins, l'équivalent du narrateur d'un texte en prose) remplissent des fonctions d'ordre esthétique et poétique (André Petitjean, 2012 : 11-22). En même temps, elles peuvent présenter des événements connexes à l'action dramatique ou les sentiments des personnages.

Outre les didascalies spatio-temporelles qui fixent le contexte de l'univers fictionnel, il y a également d'autres types de didascalies, qui concernent les gestes praxiques ou les gestes communicationnels. Pouvant remplacer la parole, les gestes praxiques sont considérés comme conventionnels. De l'autre côté, les gestes communicationnels sont coverbaux et apportent un plus de précision à ce qui est dit par les personnages.

Les didascalies posturo-mimo-gestuelles peuvent remplir plusieurs fonctions parmi lesquelles André Petitjean mentionne (*Ibid.*, p. 35-52) le rôle de structurer les dialogues, d'indiquer les émotions des personnages et de suggérer le type de relation existant entre eux. Selon celui-ci, les didascalies posturo-mimo-gestuelles peuvent être analysées comme des stylèmes de littérarité générique (correspondant, donc, aux conventions de l'écriture dramatique) ou de littérarité singulière (spécifiques à un certain auteur)[5].

Finalement, à part ces didascalies autonomes, il y a les didascalies internes, c'est-à-dire les indications scéniques qui sont incluses dans les échanges dialogaux. Intégrées dans le discours de certains personnages, ces didascalies spécifient leur comportement à tel ou tel moment de l'action se déroulant sur la scène.

En opposition avec le « texte principal », le texte didascalique est parfois appelé « texte secondaire » (v. p. ex. Pavis, 2004 : 357). Le premier concept renvoie à la couche textuelle représentée par le dialogue, c'est-à-dire les interventions des personnages. Considéré comme « secondaire », le texte didascalique passe selon certains praticiens de la

[5] Pour une analyse détaillée des stylèmes chez Koltès et pour des exemples concrets concernant les didascalies méta-énoncives, méta-interactionnelles, méta-situationnelles et les didascalies techniques chez Beckett, nous renvoyons aux *Études linguistiques des didascalies* d'André Petitjean, ouvrage qui a paru en 2012 chez les Éditions Lambert-Lucas.

scène pour un texte « supplémentaire ». Un bon nombre de metteurs en scène contemporains disqualifient ou refusent tout simplement de prendre en compte les informations fournies par ce « texte secondaire » à la faveur d'une réinterprétation du texte dramatique, dans certains cas assez éloignée de la variante originale.

De toute façon, il faut souligner qu'il s'avère parfois assez difficile d'analyser le rôle exact des didascalies, surtout si l'auteur ne respecte pas les conventions de l'écriture dramatique. Certains dramaturges contemporains, comme Roland Schimmelpfenning[6], choisissent de les intégrer dans les échanges dialogaux des personnages sans avoir recours aux parenthèses, aux tirets ou à l'écriture penchée, c'est-à-dire à l'italique.

Les pièces de théâtre où les deux couches textuelles s'entremêlent sont de plus en plus nombreuses à présent. Par conséquent, le lecteur rencontre souvent des difficultés à identifier les instances énonciatives et à comprendre qui parle à qui : s'agit-il d'un personnage qui s'adresse à un autre personnage ou s'agit-il d'une figure de l'écrivain qui s'adresse aux praticiens de la scène ? Dans certains cas, c'est assez difficile de comprendre le fonctionnement des didascalies et ce n'est pas à cause de leur contenu hermétique, mais de la forme dé-réglée de composition de ces deux couches textuelles, comme le révèle, d'ailleurs, très bien André Petitjean :

> En fait, un grand nombre de pièces abolissent les frontières entre les dialogues et les didascalies (didascalisation des dialogues et dialogisation des didascalies) à l'aide de procédés divers : inversion typographique entre les dialogues (en italique) et les didascalies (en romain) chez Claudel (*Le Soulier de satin*) ; intégration des dialogues dans les didascalies chez Minyana (*Pièces*) ; didascalies qui complètent les dialogues, les remplacent ou y répondent (ex. Kane dans *Purifiés*). (Petitjean, 2012 : 21)

[6] Nous faisons surtout référence à la pièce de théâtre *Une nuit arabe*.

La « romanisation » des didascalies représente, donc, une mutation de l'écriture dramatique qui entraîne des effets discursifs à part. Ainsi, la situation contextuelle de l'action dramatique peut être décrite à l'intérieur des échanges dialogaux des personnages tout en créant de la confusion chez le lecteur concernant les instances énonciatives qui prennent en charge ces informations supplémentaires. C'est toujours André Petitjean qui note que ces dénivelés discursifs peuvent poser de vrais problèmes d'interprétation non seulement au lecteur, mais également au spectateur, ainsi qu'aux divers praticiens de la scène :

> De tels procédés portent indéniablement atteinte à l'homogénéité des interactions dialogales et posent de redoutables problèmes d'interprétation au sens où l'on peut hésiter pour savoir si ces portions textuelles ont le statut de monologues intérieurs, d'apartés ou d'adresses aux spectateurs. (*Ibid.*, p. 107)

Les didascalies ont occupé longtemps seulement une fonction utilitaire, mais certains écrivains ont essayé de leur donner des fonctions supplémentaires. En principe, les lecteurs les trouvent utiles parce qu'elles facilitent la lecture et configurent le contexte de l'action dramatique. De leur côté, certains praticiens de la scène les considèrent comme nécessaires parce qu'elles précisent les conditions de la représentation. Dans certaines pièces de théâtre, elles occupent une position privilégiée. En d'autres mots, chez certains dramaturges, les indications scéniques ne sont plus ni « un texte en marge », ni « un texte à ne pas dire », car elles acquièrent des valeurs nouvelles. La « romanisation » et la « poétisation » des indications scéniques sont, donc, seulement quelques mutations de l'écriture dramatique contemporaine.

Intrigués par leur caractère hybride, d'autres théoriciens se proposent d'analyser plus en détail leur rôle à l'intérieur du texte dramatique. Pierre Ryngaert (2007 : 39 *sqq*) étudie, par exemple, la fragilité des frontières entre les échanges dialogaux et les indications scéniques. Il essaie d'apporter des solutions valides concernant les

problèmes de délimitation et de définition des didascalies. Aussi accorde-t-il une attention particulière aux phénomènes « d'infiltrations » des indications scéniques dans les répliques des personnages. Selon celui-ci, il s'agit d'une tentative de la part du dramaturge de réaffirmer son autorité en tant que créateur de la pièce de théâtre. En conséquence, l'écrivain impose ce jeu des voix aux praticiens de la scène tout en affaiblissant inévitablement le pouvoir du metteur en scène.

Le même théoricien observe que, dans de nombreuses pièces de théâtre contemporaines, les répliques des personnages comportent du texte qui n'est vraiment destiné ni aux autres personnages, ni aux lecteurs/ spectateurs. Il remarque également que les indications scéniques de certains dramaturges englobent le point de vue d'un personnage de la pièce de théâtre ou ont perdu leur côté injonctif au détriment d'une « étrange incertitude et indécision » (*Ibid.*, p. 39).

En ce qui concerne les didascalies chez Éric-Emmanuel Schmitt, nous avons constaté qu'elles sont lyriques dans la plupart des cas. C'est ainsi que leur contenu ne peut pas être intégralement représenté sur la scène de théâtre. Nous donnons comme exemple les didascalies initiales de la pièce de théâtre *L'école du diable* : « *Ténèbres. Quelques gouttes semblent suinter et tomber de murs qu'on ne voit pas. On entend* […] *des pas rapides sur un sol humide et métallique* » (1999 : 237).

Le dramaturge utilise souvent un langage poétique pour suggérer les émotions des personnages. Il a recours d'habitude à la métaphore et à d'autres figures de style, comme la comparaison ou l'énumération, pour présenter le contexte de l'action dramatique et pour créer une atmosphère à part. Selon Petitjean, « le recours intensif à l'opération d'assimilation (comparaisons et métaphores) » rendent les didascalies poétiques « au point [qu'elles] suggèrent bien plus qu'elles ne réfèrent » (2012 : 18). En outre, il soutient que les praticiens de la scène qui décident de travailler sur un texte dramatique comportant des didascalies poétisées « se voient placés dans l'obligation d'inventer un langage visuel ou acoustique susceptible de traduire plastiquement les effets de style induits par ce type de didascalies » (*Ibid.*, p. 19).

Parmi les figures de style fréquemment utilisées par Schmitt pour créer des images poétiques très suggestives nous citons :

a) la métaphore :

- ***Don Juan, agenouillé***[7]*, tient la tête du Chevalier contre lui, **étrange pietà**.* (Schmitt, *La Nuit de Valognes*, 1999 : 118)
- *On doit sentir que Sganarelle est dans **une zone de calme relatif, aux franges d'un monde dangereux**.* (*Ibid.*, p. 56)

b) la comparaison :

- *David entre sur la scène noire et vide. Essoufflé, il semble poursuivre un interlocuteur que l'on ne voit pas.*
  ***La lumière le suit**, n'éclairant que lui, **comme un doigt qui souligne et** en même temps **isole**.* (Schmitt, *Le Bâillon*, 1999 : 225)
- *On entend **des lourdes portes qui se ferment en sonnant comme des glas**.* (Schmitt, *L'École du diable*, 1999 : 237)

c) l'énumération :

- *Ce mugissement **enfle**, **gonfle**, **râle**, **s'arrondit** jusqu'à l'insupportable puis disparaît en quelques secondes.* (Schmitt, *Hôtel des Deux Mondes*, 2003 : 193)
- *Il est élégant, un peu trop même : **frac, gants, cape, canne à pommeau**, on dirait un dandy qui sort de l'Opéra.* (Schmitt, *Frédérick ou le Boulevard du Crime*, 2003 : 148)

d) la métonymie :

- *Enfin **les pas de droite rejoignent les pas de gauche** : le Médecin rencontre le Majordome.* (Schmitt, *L'École du diable*, 1999 : 237)
- *Lumière blafarde. Le lit a disparu. C'est un champ nu au matin. Brumes. **Apparaissent deux silhouettes** : le Chevalier et Don Juan.* (Schmitt, *La Nuit de Valognes*, 1999 : 111)

---

[7] C'est nous qui soulignons dans ce fragment et aussi dans les autres qui le suivent, jusqu'à la fin du sous-chapitre.

e) l'hyperbole :

- *Cependant, délaissant cet extrême réalisme, le décor s'évanouit à son sommet ; au-delà des rayons de la bibliothèque, il s'élève en un magnifique ciel étoilé soutenu, de-ci de-là, par les ombres des principaux bâtiments de la ville de Vienne. C'est* ***un cabinet ouvert sur l'infini****.* (Schmitt, *Le Visiteur*, 1999 : 133)

Enfin, nous devons mentionner que dans certains cas les deux couches textuelles (les interventions des personnages et les indications scéniques) s'entremêlent, comme dans l'exemple suivant : « *Il se dispose à signer, prend son stylo mais, au dernier moment, crie "Non !" et s'y refuse. Il se prend la tête entre les mains, désespéré* » (*Ibid.*, p. 147).

1.4. La double énonciation au théâtre

Après avoir présenté quelques caractéristiques essentielles de la textualité didascalique, il faut maintenant passer aux spécificités du dialogue dramatique. La problématique de la double énonciation au théâtre occupera une place privilégiée dans ce sous-chapitre.

Nous avons déjà passé en revue les principales fonctions des didascalies en prêtant une attention particulière au jeu de voix de diverses instances énonciatives. Certains dramaturges choisissent de les utiliser pour transmettre un point de vue à part sur l'action de la pièce de théâtre, alors que d'autres les utilisent pour donner des conseils aux praticiens de la scène. Dans ces cas, plusieurs voix peuvent être identifiées : du didascale et/ ou d'une autre figure de l'auteur.

Selon Petitjean (2012), les séquences dialogales d'une pièce de théâtre écrite comportent une « double dialogie » : une dialogie interne qui correspond à l'interaction verbale entre les personnages et une dialogie externe qui s'établit entre l'auteur et le lecteur.

En ce qui concerne l'art de mettre en scène des pièces de théâtre, les praticiens de la scène apportent parfois des modifications aux séquences dialogales surtout si le texte dramatique sur lequel ils travaillent ne peut pas être mis en scène tel quel. De cette façon, ils créent un nouveau texte, qui comporte les traces, plus ou moins reconnaissables, de plusieurs voix[8]. Il ne faut pas oublier, quand même, que derrière la voix de tout personnage, se trouve celle de l'auteur :

> C'est le fait fondateur au théâtre de la <u>double énonciation</u>[9] : tout ce qui est dit au théâtre est écrit par le scripteur et parlé par le personnage – avec le fait supplémentaire que la voix concrète qui parlera l'énoncé n'est pas celle d'un être abstrait, mais celle très réelle de l'acteur. On a donc tendance à oublier la voix du scripteur, d'autant qu'elle ne laisse de l'énonciation que des <u>marques</u> indirectes : « style » de l'auteur et combinatoire d'éléments dramaturgiques. (Ubersfeld, 1996 (d) : 36)

Plus généralement, quand on a affaire à un discours fictionnel (qu'il soit narratif ou dramatique), l'interprète doit tenir compte de la voix qui s'exprime à travers celle de tel personnage et, dans un même temps, il doit essayer de différencier les intentions communicatives locales des intentions communicatives globales (cf. Reboul & Moeschler, 1998). Ainsi, en analysant le discours dramatique, il ne faut pas se limiter aux intentions locales (des scènes ou des actes), mais il faut chercher à déceler les intentions globales (de toute la pièce) :

> [Le] locuteur d'un discours, à côté des intentions communicatives locales qu'il a pour chacun des énoncés qu'il produit, a une intention communicative globale pour l'ensemble de son

---

[8] Les metteurs en scène des spectacles que nous analysons dans notre thèse n'apportent pas de modifications aux textes dramatiques d'Éric-Emmanuel Schmitt, sauf Michel Kacenelenbogen qui réadapte certains passages du *Libertin* afin que le dialogue des personnages s'intègre mieux dans le flux des actions sur la scène de théâtre, comme l'affirme le dramaturge lui-même dans l'entretien avec Françoise Bouzin.

[9] C'est l'auteur qui souligne dans ce fragment. À partir de ce sous-chapitre et jusqu'à la fin de la thèse, nous n'intervenons plus qu'une seule fois dans les citations, dans le sous-chapitre 3.4.

> discours. C'est particulièrement vrai pour les discours de fiction […] en effet, les conclusions que l'on tire de l'ensemble d'un discours de fiction ne correspondent à rien d'autre, si la communication est réussie, qu'à l'ensemble des intentions globales qu'avait le producteur de ce discours [l'auteur]. (Reboul & Moeschler, 1998 :182)

Par ailleurs, il ne faut pas confondre les intentions globales d'un personnage de fiction avec les intentions globales de l'auteur. En reprenant les définitions qu'Oswald Ducrot donne aux concepts de « sujet parlant », « locuteur » et « énonciateur », l'interprète d'un discours doit faire attention à ne pas confondre ces instances. Le sujet parlant est « l'auteur empirique de l'énoncé, son producteur […] extérieur au sens de l'énoncé » (1984 : 194) ; le locuteur est un « être qui, dans le sens même de l'énoncé, est présenté comme son responsable » (1984 : 193) et l'énonciateur c'est « la personne du point de vue de laquelle les événements sont présentés » (1984 : 208).

En abordant le discours théâtral comme discours fictionnel, les linguistes adoptent diverses positions vis-à-vis de la relation entre discours théâtral et discours ordinaire. Se situant dans le cadre de la théorie des actes de langage, John Austin par exemple exclut de son analyse les énonciations fictionnelles du fait que ce type d'énonciations est atteint de « certaines espèces de maux » et que, dans tel contexte, les énonciations sont soumises à une forme d'échec :

> Ces maux-là aussi – encore qu'on puisse les situer dans une théorie plus générale – nous voulons expressément les exclure de notre présent propos. Je pense à celui-ci, par exemple : une énonciation performative sera creuse ou vide *d'une façon particulière* si, par exemple, elle est formulée par un acteur sur la scène, ou introduite dans un poème, ou émise dans un soliloque. Mais cela s'applique de façon analogue à quelque énonciation que ce soit : il s'agit d'un revirement [*sea-change*], dû à des circonstances spéciales. Il est clair qu'en de telles circonstances, le langage n'est pas employé sérieusement, et ce de manière particulière, mais qu'il s'agit d'un usage *parasitaire* par rapport à l'usage normal. (Austin, 1970 : 55)

Cependant, John Searle s'attache à cerner le statut de l'énonciation théâtrale[10], en disant que derrière les pièces de théâtre[11] (et le monde de fiction où évoluent les personnages) il y a un auteur qui parle aux lecteurs, afin de mettre en évidence que ce n'est pas l'auteur qui feint, mais c'est le futur acteur qui feint d'être quelqu'un d'autre. En effet, l'auteur dramatique ne fait que fournir des indications et/ ou des conseils pour un spectacle (réel) où des acteurs feignent d'être les personnages que la pièce met en scène :

> Ici [dans les textes dramatiques], ce n'est pas tant l'auteur qui effectue la feinte que les personnages dans la représentation effective. C'est-à-dire que le texte de la pièce consistera en un certain nombre de pseudo-assertions, mais il consistera aussi pour la plus grande part en une série de directives sérieuses concernant la manière dont les acteurs doivent feindre de faire des assertions et d'accomplir les autres actions. L'acteur feint d'être quelqu'un d'autre qu'il n'est en fait, et il feint d'accomplir les actes de langage et autres actions de son personnage. L'auteur dramatique représente les actions réelles et feintes et les paroles des acteurs, mais ce qu'accomplit l'auteur dramatique lorsqu'il écrit le texte d'une pièce ressemble davantage à l'écriture d'une recette pour feindre qu'à la participation directe à une forme de la feinte elle-même. Un récit de fiction est une représentation feinte d'un état de choses ; mais une pièce, du moins une pièce en tant que jouée, n'est pas la *représentation* feinte d'un état de choses, mais l'état de choses feint lui-même, les acteurs feignant d'*être* les personnages. En ce sens, l'auteur de la pièce ne feint pas, en général, de faire des assertions : il donne des directives concernant la manière de feindre que les acteurs devront suivre. (Searle, 1992 : 112-113)

---

[10] Voir à ce propos la définition de l'archi-énonciateur dans *Analyser les textes de communication* de Dominique Maingueneau (2007 : 120) ou l'entrée « Énonciation théâtrale » dans *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* d'Oswald Ducrot & Jean-Marie Schaeffer (pages 740-752).

[11] Si l'on prend en compte la position privilégiée, « obèse », des metteurs en scène au XX[e] siècle, il s'avère qu'à part le dialogue des personnages entre eux et le dialogue entre l'auteur et le lecteur, il y a au moins un autre dialogue, du metteur en scène (**et** de l'auteur) avec les spectateurs.

Concernant la feinte réalisée par les acteurs lors d'une représentation scénique, il faut préciser que ce contrat « de feintise » n'est pas, en fin de compte, spécifique au théâtre, car les textes narratifs eux-mêmes peuvent se fonder sur une telle prémisse. À remarquer que, malgré ce contrat propre presque à tout texte de fiction, les échanges dialogaux au théâtre simulent assez souvent la forme des interactions verbales quotidiennes.

André Petitjean attire l'attention sur le rôle des didascalies au sein d'une pièce de théâtre où elles règlent la production des énoncés verbaux assumés par les personnages et il soutient que, malgré les différences évidentes entre les interactions verbales ordinaires et les dialogues dramatiques, « le théâtre relève d'une énonciation mimétique » (2012 : 37). Ce mimétisme est construit pour mettre en évidence certains effets de langage, de sens ou de style, vu que « les dialogues "fabriqués" ont une organisation plus évidente (plus simple et plus immédiatement perceptible) que les conversations "naturelles" » (Kerbrat-Orecchioni, 2010 : 66).

Il faut cependant souligner que ce mimétisme peut être retrouvé surtout dans les pièces de théâtre aristotéliciennes et que le théâtre-danse ou le théâtre expérimental proposent d'autres formes de « dialogue », qui ne respectent pas vraiment les règles de la conversation.

André Petitjean souligne que les répliques des personnages de nombreuses pièces de théâtre simulent la forme des interactions verbales et que, dans ces cas, il s'agit d'une simulation formelle d'une conversation spontanée qui se base sur plusieurs aspects renvoyant aux spécificités du dialogue non-fictionnel, tels que l'ancrage déictique ou les mimèmes conversationnels :

> Je rappellerai […] que les dialogues dramatiques […] simulent la forme d'interactions verbales (ancrage déictique, récursivité dialogique, mimèmes conversationnels…) assumées par les personnages. Simulation formelle, certes, comme l'attestent les réductions et les transpositions qu'imposent à la fois l'ordre de l'écrit (spatialité, linéarité, graphie, ponctuation…), la présence d'un style et l'appartenance des dialogues à un genre, une époque et à une esthétique. (Petitjean, 2007 : 480)

En outre, Anne Ubersfeld parle d'une « objectivité » au théâtre dans la mesure où la présence de l'écrivain à l'intérieur même du texte de théâtre est tantôt visible, tantôt imperceptible. D'une part, la voix de l'écrivain est présente dans les didascalies où il donne des indications scéniques ou des conseils concernant la représentation scénique, décrit le cadre spatio-temporel de l'action, présente et caractérise les personnages, etc. D'autre part, la marque subjective de l'auteur est effacée grâce à/ à cause de « ce recouvrement de la parole du *moi* par la parole de l'autre, corollaire d'un refus de *se* dire » (Ubersfeld, 1996 (a) : 18). Le dramaturge désigne ainsi d'autres instances énonciatrices pour prendre en charge les répliques du texte qu'il crée, décrit et organise.

La double énonciation dans le texte de théâtre renvoie, donc, en principe, à deux sujets-énonciateurs : le je-personnage et le je-écrivain. Ce type de discours comprend non seulement deux sujets d'énonciation, mais aussi deux récepteurs, soit le public et le personnage auquel l'émetteur s'adresse (même dans le cas d'un monologue, le personnage procède le plus souvent à une dissociation identitaire).

On pourrait croire que les spectateurs sont passifs, mais, en fait, ils sont impliqués dans le discours du théâtre (par les acteurs, le metteur en scène, etc.) par l'intermédiaire d'une suite de « stimuli » qui doivent être contextualisés, interprétés et auxquels, parfois, on répond même physiquement (quand le public lui-même participe à l'action dramatique) :

> Cette loi du double sujet de l'énonciation est un élément capital du *texte* de théâtre : c'est là que se situe la faille inévitable qui sépare le personnage de son discours et l'empêche d'être constitué en sujet véritable de sa parole. Chaque fois qu'un personnage parle, il ne parle pas seul et l'auteur parle en même temps par sa bouche ; *de là un dialogisme constitutif du texte de théâtre*. (*Ibid*., p. 106)

Selon Patrice Pavis, les rapports du théâtre à la vie quotidienne se traduisent par le fait que celui-là « cherche à se faire passer pour [celle-ci] »[12] en même temps qu'il « creuse une distance et définit les

[12] Toutefois, ce lien entre le théâtre et la réalité ne fait pas référence au théâtre de la conversation ou de la parole (Rynagert, 2005 : 104-144), mais au théâtre dans le sens le plus général.

marques de son artificialité et de sa théâtralité » (Pavis, 1989 : 103-104). À cette conception du théâtre, nous pouvons opposer celle de Jean-Pierre Ryngaert, selon lequel « le texte de théâtre ne mime pas la réalité, il en propose une construction, une réplique verbale prête à se déployer sur scène » (Ryngaert, 2005 : 4). Toutefois, en commentant l'affirmation de Catherine Kerbrat-Orecchioni, selon laquelle « le discours théâtral élimine nombre de scories qui encombrent la conversation ordinaire […] et apparaît comme bien édulcoré par rapport à la vie quotidienne » (Kerbrat-Orecchioni, 1984 : 55), Ryngaert souligne que la linguiste « oublie du même coup toute une tendance de la littérature et de la langue théâtrale en particulier, à "merdrer", à se développer à partir de ces ratages, de ces inachèvements et de ces à-peu-près » (Ryngaert, 2005 : 120).

Il ne faut pas ignorer non plus qu'entre la vie quotidienne et les spectacles de théâtre s'établit un certain contrat. Ce contrat assure (cf. Pavis, 1989 : 101) le rapport entre le vraisemblable (ce qui semble être vrai) et la théâtralité (ce qui semble être faux ou qui fait appel au côté ludique et artificiel des signes). Des théories multiples ont été créées autour du concept de « théâtralité ». En d'autres mots, de nombreux théoriciens et hommes de théâtre ont essayé à maintes reprises de définir cette notion. Par conséquent, les définitions disponibles à présent dans les livres de spécialité sont très diverses et varient d'un théoricien à l'autre. C'est justement pour cela que, dans le sous-chapitre suivant, nous en explorons quelques-unes.

Revenant sur le mimétisme des échanges dialogaux d'une pièce de théâtre, il faut mentionner que le contrat établi entre le monde réel et le monde représenté, autrement dit entre la réalité telle que nous la percevons chaque jour et le spectacle de théâtre, il existe généralement d'innombrables va-et-vient. De plus, il est important de souligner que la frontière qui s'établit entre les deux mondes a représenté souvent le point de départ d'un grand nombre de pièces de théâtre d'hier et d'aujourd'hui.

Toujours est-il qu'il y a des pièces de théâtre, souvent incluses dans la catégorie du théâtre post-postdramatique, qui explorent d'une

autre manière la frontière entre la réalité et la fiction. Plus précisément, les dramaturges peuvent décider de créer volontairement une instance énonciative qui porte leur nom et qui présente, par exemple, des évènements qui ont eu vraiment lieu dans le monde réel. Cette instance énonciative peut raconter des évènements auxquels l'auteur de la pièce lui-même a participé, comme l'a fait d'ailleurs Tim Crouch dans *The Author*. Par conséquent, la double énonciation au théâtre donne lieu, dans certains cas, à encore plus de possibles interprétations concernant le jeu des voix des instances énonciatives.

Dans l'article « Back to Verbal Theatre: Post-Post-Dramatic Theatres from Crimp to Crouch », Élizabeth Angel-Pérez affirme que certains écrivains contemporains essaient de rendre floue la frontière entre fiction et réalité. De cette manière, ils réussissent implicitement à apporter un souffle nouveau sur les scènes de théâtre d'aujourd'hui. Par leur approche à part de l'écriture dramatique, ils suppriment l'opposition qui existe entre présentation et représentation :

> Unlike dramatists even like Beckett or Brecht whose theatres are deemed 'dramatic' by Lehmann because they are based on the premise of a 'fictional textual cosmos', Crouch's play deconstructs the opposition between representation and presentation and threatens double enunciation (and is therefore post-mimetic, as there is no need to mimic the diegesis by a praxis), as well as the difference between theatre and performance. (Angel-Pérez, 2013)

Malgré cette perspective tout à fait intéressante, il faut préciser que le contexte d'une pièce de théâtre impose à l'œuvre de fiction certaines caractéristiques qui ne peuvent pas être ignorées lors de l'analyse de la double énonciation au théâtre. Plus précisément, comme l'ont affirmé déjà plusieurs théoriciens, il faut faire la différence entre l'écrivain et les figures de l'écrivain qui peuvent être rencontrées à l'intérieur d'un texte, soit-il autofictionnel ou non.

Quant aux caractéristiques d'un texte dramatique, André Petitjean note qu'il faut prêter une attention particulière aux spécificités des trois contextes d'une pièce de théâtre afin de pouvoir analyser correctement les divers éléments définitoires de la dialogie interne et externe :

> En conséquence, selon le degré de perméabilité référentielle du texte dramatique, le contexte fictif des dialogues renvoie au contexte de production de l'auteur et s'actualise dans le contexte de réception du lecteur/ spectateur : la fameuse dialogie interne et externe. […] Cette double dialogie, ainsi que la simulation dialogale, expliquent certaines particularités d'un texte dramatique. (Petitjean, 2007 : 480)

Il est, donc, nécessaire de prendre en compte les différences qui existent entre le temps de l'écriture, le temps de l'action du texte dramatique et le temps de l'action (re)présentée sur la scène de théâtre pour analyser toute « mise en espace »[13] d'une pièce de théâtre. La double énonciation reste inévitablement, au moins pour le moment, un trait caractéristique du théâtre qui ne peut pas être rejeté.

En ce qui concerne les pièces de théâtre d'Éric-Emmanuel Schmitt, nous pouvons facilement identifier les idées philosophiques du dramaturge franco-belge derrière la voix de nombreux personnages, tels que le Mage (*Hôtel des Deux Mondes*) ou Frédérick Lemaître (*Frédérick ou le Boulevard du Crime*).

En 1997, Schmitt publie sa thèse de doctorat en philosophie sous le titre *Diderot ou la Philosophie de la séduction*. Son intérêt pour les œuvres et la vie de Denis Diderot ne se limite pas toutefois à sa thèse de doctorat et à ses recherches académiques réalisées à l'Université de Savoie où il enseignait la philosophie, car il publie également des textes non scientifiques, comme c'est le cas de la pièce de théâtre *Le Libertin*. Dans ce texte dramatique, l'écrivain met en avant plusieurs idées philosophiques concernant la morale, l'amour et les relations entre les genres. Nous analysons plus en détail cette pièce de théâtre dans le cinquième chapitre de notre thèse.

[13] Le syntagme appartient à Jean-Pierre Ryngaert (2007: 41).

1.5. Qu'est-ce que c'est « la théâtralité » ?

Le concept de « théâtralité » est assez problématique car autour de lui se sont développées plusieurs théories qui parfois ne s'entrecroisent pas. Si, dans *Études théâtrales*, Patrice Pavis définit la « théâtralité » comme l'antonyme du « vraisemblable », il reprend le terme dans le *Dictionnaire du théâtre* et lui donne une explication plus claire : « Concept formé probablement sur la même opposition que littérature/littérarité. La théâtralité serait ce qui, dans la représentation ou dans le texte dramatique, est spécifiquement théâtral (ou scénique) » (Pavis, 2004 : 358).

Cette explication est immédiatement mise en rapport avec les théories d'Antonin Artaud afin d'apporter encore plus de précision concernant ce concept. La théâtralité est donc tout ce que le dialogue (les mots, la parole) ne contient pas. Autrement dit, un texte dramatique sans une mise en scène afférente ou sans une représentation mentale est dépourvu de théâtralité, de sa « potentialité visuelle et auditive » (*Ibid*.). C'est à ce propos que Patrice Pavis cite Roland Barthes (*Essais critiques*, 1964) en affirmant que pour saisir la théâtralité, on doit soustraire le texte au théâtre[14].

C'est toujours Patrice Pavis qui soutient que la théâtralité peut, quand même, émerger de deux lieux très distincts : elle peut apparaître dans le spectaculaire et l'expressivité d'une scène ou elle peut surgir comme une sorte d'artificialité de la représentation (d'où il apparaît un contenu caché).

C'est justement dans cette direction d'interprétation de la théâtralité que Jean-Pierre Ryngaert essaye d'expliquer que ce concept ne réside pas toujours dans une accentuation du geste ou, tout simplement, du signe théâtral, mais que la théâtralité peut trouver sa place

[14] Cette définition de la théâtralité que Roland Barthes nous propose est explicitement refusée par Anne Ubersfeld (*Les thermes cléf de l'analyse du théâtre*, 1996, p. 83) qui soutient qu'une telle opération abstraite n'est pas possible. Autrement dit, on ne peut pas éliminer la parole chez un acteur juste pour saisir « la théâtralité » – d'autant plus que la parole est intimement liée aux gestes. Selon elle, la théâtralité est la somme des signes d'une représentation qui révèlent « la présence du théâtre » (*Ibid*.).

même dans ce qu'on veut cacher ou dissimuler. Le concept renvoie, en fait, aux efforts du spectateur qui est invité à reconsidérer la polysémie de certains signes théâtraux appartenant à une représentation spécifique :

> La théâtralité au sens ordinaire se traduit trop souvent comme un grossissement du trait, un épaississement des émotions, une simplification de ce qui est donné à voir. Mais la théâtralité (au sens de ce qui se déroule dans un espace donné sous le regard de l'Autre) existe aussi avec discrétion, pudeur, retenue. (Ryngaert, 2005 : 24)

Gardant le côté scénocentrique de la notion de théâtralité, Franck Évrard définit ce concept comme « le caractère de ce qui se prête à la représentation scénique » (Évrard, 1995 : 79). Toujours selon lui, la théâtralité réside dans la manière dont l'acteur fait preuve de son talent en interprétant avec toutes les parties de son corps le texte qui se transforme ainsi en parole scénique :

> Aussi l'intérêt se concentre surtout sur les modes d'apparition de la parole, sur la manière dont les soupirs jouent un rôle déterminant. L'essence de la théâtralité ne se trouve plus dans le dialogue mais dans la parole scénique, dans l'activité même du langage. (Viart, Vercier et Évrard, 2005 : 486)

Il s'agit, donc, d'une concrétisation des émotions ressenties par l'acteur, d'une translation corporelle du texte. La théâtralité est, selon Franck Évrard, le résultat scénique du travail de l'acteur et des autres praticiens de la scène. Prenant en compte tous ces points de vue, nous nous demandons si le texte peut être finalement dit « théâtral » ou non. Patrice Pavis (2004) affirme, quant à lui, que c'est assez difficile de délimiter avec précision ce qui est « théâtral » dans un texte dramatique[15].

[15] Néanmoins, Anne Ubersfeld affirme qu'un texte dramatique est théâtral dans la mesure où il contient « des matrices textuelles de "représentativité" » (Ubersfeld, 1996 (a) : 16). Étant donné que d'autres types de textes littéraires contiennent « des matrices […] de "représentativité" » (par exemple, les récits à la première personne), on pourrait affirmer que la « théâtralité » n'est pas en fin de compte une caractéristique spécifique des textes dramatiques.

D'après certains théoriciens, un texte « théâtral » est un texte dramatique qui manque d'indications scéniques trop explicatives, laissant ainsi place à la créativité des praticiens de la scène pour concevoir la mise en espace de ladite pièce de théâtre. D'après d'autres, un texte dramatique est « théâtral » s'il « se prête bien à la transposition scénique (visualité du jeu, conflits ouverts, échange rapide de dialogues) » (Pavis, 2004 : 359) – d'où une trop grande importance donnée au texte et à son pouvoir exercé sur la représentation scénique.

C'est dans cette dernière direction que Muriel Plana (2004) reprend les affirmations d'Anne Larue (*Théâtralité et genres littéraires*) et affirme que la théâtralité d'un texte dramatique se fonde, de manière tautologique, sur les éléments qui sont désignés comme théâtraux. Toutefois, paradoxalement ou non, ayant de tels éléments, la pièce de théâtre n'est pas « théâtre », c'est-à-dire représentation scénique (concrète ou mentale), car elle renvoie seulement à certaines particularités du théâtre et, par conséquent, elle n'est pas « théâtre » :

> On peut comprendre cette formule paradoxale [d'Anne Larue] de la façon suivante : le texte peut être *théâtral* mais il n'est pas *théâtre*, le théâtre étant la *représentation* théâtrale donnée, de fait, sur une scène, qu'elle soit réelle ou imaginaire, extérieure ou intérieure, devant les yeux du spectateur ou à l'intérieur de son esprit. (2004 : 23)

Toujours selon Muriel Plana, l'hybridation des genres littéraires a conduit implicitement vers la redéfinition de leurs traits caractéristiques. La théoricienne trouve difficile de préciser aujourd'hui en quoi réside la théâtralité d'un texte étant donné que le théâtre a lui-même évolué au fil des années en tant qu'art.

Pour expliquer, quand même, le concept de théâtralité, elle met en évidence le « désir de théâtre » qu'on texte peut avoir. Plus exactement, elle fait référence surtout au désir de « visuel » de certains textes, à la nécessité de les mettre en scène afin qu'ils gagnent du sens, car ils ne sont pas autosuffisants. En d'autres mots, elle affirme qu'un texte peut être considéré comme « théâtral » non pas s'il dispose d'un

certain nombre de propriétés internes préétablies (prédominance du dialogue, structure, etc.), mais s'il peut être mis en scène[16].

Nous avons considéré comme nécessaire de nous attarder sur la notion de « théâtralité » pour approfondir les rapports entre texte et représentation scénique et pour souligner l'importance d'une étude conjointe du texte dramatique et de sa (ses) mise(s) en scène. Dans notre travail de recherche, nous avons pris en compte seulement une représentation scénique d'après chaque pièce de théâtre d'Éric-Emmanuel Schmitt incluse dans notre corpus. Il était possible de comparer deux ou plusieurs représentations scéniques d'après le même texte dramatique, mais dans ce cas on risquerait de créer d'autres ambiguïtés concernant la « mise en espace » (cf. Ryngaert, 2007 : 41) du conflit dramatique.

1.6. Conclusions partielles

En guise de conclusion à ce chapitre, nous voudrions souligner que pour analyser le texte d'une pièce de théâtre, il est utile d'avoir recours, si possible, à sa représentation scénique. Dans la plupart des cas, les interventions des personnages sont reprises telles quelles sur la scène de théâtre, alors que les didascalies peuvent être ignorées ou modifiées pour répondre aux divers besoins des praticiens de la scène.

Dans ce chapitre, nous avons porté attention aux statuts des pièces de théâtre par rapport à leurs représentations scéniques. Au fil du temps, les théoriciens ont souvent débattu ce que c'est le théâtre. Aujourd'hui même, il y en a qui affirment, comme le fait d'ailleurs Jiri Veltrusky (1977 : 9) ou Yves Mabin, que « le théâtre c'est abord un texte » (1994 : 3), tandis que d'autres préfèrent adopter une perspective

[16] C'est ainsi que même des textes lyriques ou narratifs arrivent à être mis en scène. Dans ces cas, la théâtralité se fonde sur la pratique d'adaptation – pratique minutieusement analysée toujours par Muriel Plana dans *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts* (2004).

plus scénocentriste en dirigeant leur attention plutôt sur le travail des praticiens de la scène, comme le fait par exemple Robert Cohen (2007).

Nous avons également discuté le statut et les fonctions des didascalies dans le théâtre contemporain et dans le théâtre d'Éric-Emmanuel Schmitt. Selon André Petitjean (2012), les didascalies peuvent être scéniques (forme injonctive) ou diégétiques (forme assertive). Toujours selon celui-ci, les indications scéniques sont parfois « poétisées » ou « romanisées ». La notion de « romanisation » est utilisée par le théoricien français pour suggérer que les didascalies ressemblent parfois à des récits.

En ce qui concerne les pièces de théâtre de Schmitt, nous avons constaté que le dramaturge privilégie les indications scéniques imprégnées de tonalité lyrique. Pour décrire le contexte de l'action et les sentiments des personnages, il a souvent recours aux métaphores, aux comparaisons, aux métonymies et à d'autres figures de style par l'intermédiaire desquelles il invente finalement un langage acoustique et visuel particulier.

Étant donné que le corpus de notre travail de recherche est formé de quatre pièces de théâtre, nous avons considéré comme très important de présenter les notions de « théâtralité » et de « double énonciation ». Quant à la double énonciation au théâtre, nous avons observé que le discours de nombreux personnages de Schmitt comporte des idées philosophiques visant l'amour ou les relations entre les genres (masculin/féminin).

Chapitre 2
La spatialisation du conflit dramatique au théâtre

Nous utilisons le concept de « spatialisation » pour faire référence à la « mise en espace » (cf. Ryngaert, 2007 : 41) des interactions qui ont lieu sur la scène de théâtre entre les acteurs. Nous portons, par conséquent, une très grande attention à la manière dont ils occupent « l'espace gestuel » (Pavis, 2004 : 121). Les didascalies posturo-mimo-gestuelles et le langage non verbal des acteurs occupent une place essentielle dans notre travail de recherche.

En ce qui concerne le concept de « conflit », celui-ci est en général le noyau des textes dramatiques à forme fermée, comme c'est le cas de la plupart des pièces de théâtre d'Éric-Emmanuel Schmitt. Selon Patrice Pavis, « le conflit dramatique résulte des forces antagonistes du drame. Il met aux prises deux ou plusieurs personnages, visions du monde ou attitudes en face d'une même *situation* » (*Ibid.*, p. 65).

Les caractéristiques de la dramaturgie à forme fermée renvoient au mode de construction et de représentation du théâtre classique européen. Inspiré, donc, du modèle classique, l'univers de fiction de la dramaturgie à forme fermée est souvent autonome et ne cherche pas à conférer au spectateur l'impression d'assister à un événement réel. Une telle dramaturgie présente des personnages, investis de certaines valeurs morales, qui agissent dans un univers harmonieux, mais autosuffisant, dont la fable se construit, en général, autour d'un seul conflit principal :

> Chaque thème ou motif est subordonné au schéma général, lequel obéit à une stricte logique temporelle et causale. La progression de l'intrigue se fait dialectiquement par « coup et contrecoup », les contradictions résolues amenant toujours de nouvelles contradictions jusqu'au point final qui résout définitivement le conflit principal. (*Ibid*., p. 145)

D'après une perspective classique, le conflit est le point central du théâtre, c'est la caractéristique qui le définit en tant qu'art dramatique. Comme l'affirmait Alain Badiou (1990), le texte de théâtre se construit d'habitude à partir du moment où il y a un désaccord entre les personnages de la pièce de théâtre[1]. Mais pour construire un conflit, on a besoin d'une tension, une discordance entre au moins un protagoniste et un antagoniste (ou entre deux idées). Il s'agit d'une opposition entre des actions humaines qui entrent en collision :

> Il y a conflit lorsqu'un sujet (quelle que soit sa nature exacte) poursuivant un certain objet (amour, pouvoir, idéal) est « contré » dans son entreprise par un autre sujet (un personnage, un *obstacle* psychologique ou moral). Cette opposition se traduit alors par un combat individuel ou « philosophique ». (*Ibid*, p. 65)

Cependant, ces caractéristiques du conflit dramatique ne sont définitoires que pour le théâtre dramatique, parce que pour d'autres types de théâtre, il y a d'autres traits spécifiques. Le théâtre épique, par exemple, se différencie du théâtre dramatique sur plusieurs points

[1] Il y a de multiples opinions sur le théâtre et sa définition comme genre littéraire (et encore plus sur le théâtre comme représentation). Peter Szondi, par exemple, souligne dans *Teoria dramei moderne* (2012) que le « dramatique », compris comme conflit interpersonnel qui se déroule au moment présent, a été remis en question depuis plusieurs siècles, ce qui a conduit vers une convergence entre les deux genres (épique et dramatique) à partir déjà du XVIII[e] siècle. Aujourd'hui, il y a de vives polémiques concernant le statut et le rôle du théâtre, voir tout particulièrement les théories du théâtre post-dramatique de Hans-Thies Lehmann (2006) et du théâtre néo-dramatique d'Anne Monfort (2009). Toutefois, notre recherche vise plutôt le théâtre aristotélicien, bien que des réflexions théoriques (pragmatiques, sémiologiques ou philosophiques) puissent être attribuées, quand même, à d'autres types de théâtre.

esthétiques : le but de la scène est de donner au spectateur plus de recul par rapport à l'action qui se déroule afin que celui-ci ait un regard plus critique ; la narration prend, dans le théâtre épique, plus d'ampleur et, par conséquent, l'acte de narration met en lumière des événements passés qui sont racontés par un narrateur qui est éclipsé par le « il » des autres personnages, etc.

La dramaturgie à forme ouverte, qui s'oppose évidemment à la dramaturgie à forme fermée, laisse la possibilité d'être interprétée à partir de plusieurs perspectives. Le metteur en scène n'est plus obligé à suivre la logique temporelle et causale de la fable (typique de la dramaturgie à forme fermée), car elle est construite d'une suite d'épisodes qui ne respectent pas les règles conventionnelles et qui ne s'organisent plus autour d'un seul conflit principal :

> Le dramaturge n'est pas tenu d'organiser ses matériaux selon une logique et un ordre excluant l'intervention du hasard. Il fait alterner les scènes selon un principe de contradiction […] Il n'intègre pas les différentes *intrigues* à une action principale, mais joue sur les répétitions ou variations thématiques (*leitmotiv*) et sur les actions parallèles. (*Ibid*., p. 146)

Dans le cas du théâtre épique[2], le lecteur-spectateur n'est plus fasciné par l'action et ne s'identifie plus au personnage, car il porte un regard critique sur ce qu'il est en train de lire ou de voir sur la scène. Bien qu'il soit assez difficile de cataloguer un texte de théâtre comme purement dramatique ou épique, nous utilisons cette différenciation pour mieux illustrer les spécificités esthétiques de certaines pièces de théâtre.

Enfin, pour comprendre plus facilement la place de chaque personnage dans le cadre d'une pièce de théâtre, nous devons prendre en considération non seulement le contenu, mais aussi les caractéristiques formelles du texte à analyser. De plus, il s'avère parfois utile de faire appel, si possible, à sa représentation scénique afin de voir

---

[2] Voir par exemple le théâtre de Bertolt Brecht.

comment interagissent les personnages sur la scène de théâtre (d'après la perspective de tel metteur en scène). De cette manière, on pourrait étudier plus en détail la nature et le développement de leur interaction.

2.1. La pragmatique interactionnelle et l'analyse du discours théâtral

Dans ce sous-chapitre, nous présentons les concepts opératoires pour l'analyse des pièces de théâtre d'Éric-Emmanuel Schmitt qui font partie de notre corpus.

D'après la pragmatique de l'interaction verbale, les participants (interactants) à l'échange communicatif construisent, dans un certain contexte, une relation interpersonnelle qui évolue au cours du déroulement de cette interaction. Cette relation s'établit en fonction de plusieurs facteurs (verbaux, paraverbaux, non verbaux) et comporte trois dimensions : « horizontale » (de proximité ou de distance[3]), « verticale » (de hiérarchie ou d'égalité) et une dimension affective opposant coopération et conflit.

Selon Catherine Kerbrat-Orecchioni (1992), « les relationèmes » sont définis comme des marqueurs de la relation interpersonnelle en général. Ces marqueurs « sont à considérer à la fois comme des *reflets*, et comme des *constructeurs* de la relation » (Kerbrat-Orecchioni, 1992 : 37), étant donné que « pour les participants, ces unités sont *déterminées* par la relation, en même temps qu'elles la *constituent* en retour » (*Ibid*.), en y ajoutant que « pour l'analyste, ce sont des *indicateurs* de la relation, et de son évolution au cours du déroulement de l'échange » (*Ibid*.).

En reprenant les théories développées par Catherine Kerbrat-Orecchioni dans *Les interactions verbales*, la relation « horizontale » est caractérisée par des propriétés comme la gradualité et la symétrie et a

[3] Nous revenons plus tard sur le concept de « distance » et sur l'ambiguïté qu'il entraîne dans les théories pragmatiques visant l'interaction verbale au quotidien.

comme marqueurs spécifiques les « familiaritèmes », appelés aussi « familiarités ». Cette relation peut être déterminée par :

- les marqueurs non verbaux – les données proxémiques, les gestes, « la *posture*, l'orientation du corps, l'aspect plus ou moins "relâché" des attitudes ; la durée et l'intensité des *contacts oculaires* ; la qualité de la "synchronisation interactionnelle", et l'importance des phénomènes de mimétisme comportemental ; enfin, les *mimiques* faciales » (*Ibid*. p. 42) ;
- les marqueurs paraverbaux (prosodiques et vocaux) – l'intensité articulatoire, le débit et, éventuellement, l'articulation des phonèmes ;
- les marqueurs verbaux – les termes d'adresse, les thèmes de discours, le niveau de la langue utilisé, voire certains actes de langage.

La relation « verticale » est caractérisée par des propriétés comme la gradualité et la dissymétrie et a comme marqueurs spécifiques les « taxèmes » qui sont, donc, « à considérer à la fois comme des *indicateurs* de places […] et des *donneurs* de places[4] » (*Ibid*., p. 75). Tout comme la relation « horizontale », la relation « verticale » peut être déterminée par un grand nombre de marqueurs spécifiques :

- les marqueurs non verbaux – l'apparence physique (la taille, la stature, la tenue vestimentaire), les positions littéralement hautes ou basses, postures et gestes, le regard ;
- les marqueurs paraverbaux – l'intensité vocale et le débit ;

[4] Catherine Kerbrat-Orecchioni (cf. 1992, p. 71 *sq*.) choisit de restreindre l'expression « rapport de places » à la relation de type hiérarchique, en rendant à cette notion une signification plus précise que celle donnée par François Flahault *(La parole intermédiaire)*, qui l'envisageait comme un lieu socialement configuré d'où un locuteur émet sa parole. Mais c'est plutôt dans le sens de François Flahault que nous reprenons cette expression, tout en reconnaissant à la relation verticale les caractéristiques du binôme « domination » - « soumission ». Cette décision vient à la suite du fait que même les familiaritèmes confèrent des places aux interactants, qu'elles soient proches ou éloignées, d'après un point de vue spatial ou affectif. Nous revenons sur les théories de François Flahault dans le chapitre suivant.

- les marqueurs verbaux – la forme de l'interaction (la langue, les variétés, comme les dialectes, les registres, le style de l'échange), l'organisation des tours de paroles, l'organisation hiérarchique d'unités (comme l'ouverture et la clôture), les thèmes et les sous-thèmes abordés, certains actes de langage.

Pour rendre l'utilisation de ces « relationèmes » plus claire et éviter d'alourdir notre analyse, nous proposons d'ajouter au concept de « familiarité » la qualification « positive » pour indiquer qu'il y a plus d'intimité et « négative » pour indiquer qu'il y a moins d'intimité. De la même façon, un « taxème » sera « positif » si la hiérarchie n'est pas si évidente et « négatif » si la hiérarchie est prégnante. Donc, les « relationèmes », en général, et les « familiaritèmes » et les « taxèmes », en particulier, seront « positifs » si la relation entre les interactants rapproche les participants et « négatifs » si, au contraire, la relation les éloigne l'un de l'autre[5].

Toujours selon Catherine Kerbrat-Orecchioni (1992), les termes d'adresse ont tantôt une valeur déictique et tantôt une valeur relationnelle puisque par leur intermédiaire s'établit aussi un type spécifique de lien social. En général, les fonctions principales des termes d'adresse sont : designer l'interlocuteur, attirer son attention, rappeler le lien de familiarité ou le manque de ce lien entre les interlocuteurs et renforcer un acte de langage (l'adoucir ou le durcir).

En ce qui concerne la coopération et le conflit dans l'interaction, Catherine Kerbrat-Orecchioni affirme : « il s'agit ici de la dimension

[5] Il y a, bien sûr, la possibilité d'employer la formule « familiaritème » de proximité ou de distance et la formule « taxème » de hiérarchie ou d'égalité. Cependant, des complications terminologiques peuvent arriver : il sera assez difficile d'expliquer que, même dans une relation d'égalité, il y ait des hiérarchies (par exemple entre les employés qui occupent la même fonction dans une entreprise, entre les enfants d'une famille, etc.). Certes, d'autres facteurs déterminent la relation interpersonnelle, comme l'âge ou, parfois, le sexe. Mais alors, l'analyste devrait expliquer ces cas « d'égalité hiérarchique » qui, à vrai dire, semblent un peu paradoxaux. Afin d'éviter ces impasses terminologiques, nous optons pour les qualifications « positive » ou « négative » qui expriment plus clairement le type de relation interpersonnelle.

affective en tant qu'elle s'exprime dans le discours à travers un certain nombre de marqueurs de "bonne" ou "mauvaise volonté" interactionnelle » (*Ibid*., p. 141). Les « relationèmes » (non verbaux, paraverbaux ou verbaux) spécifiques au conflit sont appelés « agonèmes », et ceux qui renvoient à la coopération « irénèmes ».

Les autres facteurs qui peuvent influencer la construction d'une relation interpersonnelle ou la modification d'une relation déjà existante sont : l'âge, le sexe, le statut social des participants, « le type particulier de contrat qui les lie durant l'échange communicatif, […] la nature du "setting"[6], le nombre des participants, le caractère plus ou moins formel de la situation d'interaction, etc. » (*Ibid*., p. 36).

Comme nous l'avons déjà mentionné au début de ce chapitre, le conflit se construit dans le théâtre dramatique au moment où il y a un affrontement entre les personnages de la pièce. Dans la perspective de la pragmatique interactionnelle, le conflit se concrétise pendant l'interaction interpersonnelle par l'intermédiaire de certains marqueurs discursifs spécifiques appelés « agonèmes ».

Dans le théâtre, ces marqueurs peuvent apparaître tantôt dans les didascalies, tantôt dans le dialogue des personnages. En effet, leur appartenance à une couche textuelle ou à l'autre dépend du type d'agonème – qu'il s'agisse d'un agonème non verbal, paraverbal ou verbal. Cependant, certains d'entre eux peuvent apparaître seulement dans la représentation – dans ce cas, ils sont le produit des praticiens de la scène. Par conséquent, il est essentiel que ces marqueurs soient correctement contextualisés et mis en rapport avec l'action dramatique dans son intégralité, y compris avec l'espace scénique.

[6] Le « setting » fait référence aux conditions externes de l'interaction, plus précisément au temps et à l'espace où l'énonciation prend place.

2.2. Types d'espaces au théâtre

L'espace intérieur d'une salle de théâtre est un lieu à définir qui se partage, tout d'abord, entre un lieu destiné aux acteurs et un lieu réservé aux spectateurs (parfois, ces deux lieux se fondent l'un dans l'autre et donnent naissance à un lieu à part, mais cela arrive plutôt dans les spectacles contemporains qui bousculent l'espace traditionnel de la scène).

Si les rapports entre les personnages et les spectateurs ont lieu dans « l'espace théâtral », « l'espace scénique » est limité seulement à l'interaction entre les acteurs. Et une fois que cet espace scénique est décrit concrètement, matériellement, il devient « lieu scénique ». Prenons comme exemple la représentation scénique de la pièce de théâtre *La Nuit de Valognes* d'Éric-Emmanuel Schmitt qui a eu lieu en 2007 au Théâtre Royal du Parc, à Bruxelles, sous la direction de Patricia Houyoux. La scène de ce théâtre bruxellois représente l'espace scénique, alors que le lieu scénique est le château de province de la Duchesse de Vaubricourt.

À part cette première catégorisation de l'espace au théâtre sur laquelle nous reviendrons plus tard, Patrice Pavis (cf. 2004) rappelle d'autres types d'espaces comme « l'espace textuel », « l'espace dramatique », « l'espace gestuel » (« ludique ») et « l'espace intérieur ». Ainsi, « l'espace textuel » prend son nom d'après la matérialité surtout graphique et phonique, mais aussi rhétorique, d'un texte de théâtre et renvoie au matériau brut qui comprend les répliques et les didascalies, c'est-à-dire que « l'attention se porte [...] sur [l]a présentation [du discours] et sa mise en forme *signifiante* » (Pavis, 2004 : 123).

« L'espace dramatique », à son tour, se différencie de « l'espace théâtral » (y compris de « l'espace scénique ») par sa configuration même : il s'agit de l'espace abstrait du texte de théâtre qui prend forme grâce à l'imagination du lecteur. « L'espace scénique » se concrétise

dans la mise en scène, alors que « l'espace dramatique » lors de l'acte de lecture. Bien que « l'espace dramatique » et « l'espace scénique » s'influencent réciproquement, ce dernier est souvent subordonné au premier :

> le metteur en scène aurait beau être très inventif et se moquer du texte à mettre en scène, il ne peut ignorer totalement la représentation mentale qu'il s'est fait de l'espace dramatique en lisant le texte […] Il va de soi que l'une détermine l'autre [la scénographie et la dramaturgie] ; mais en premier lieu vient, de toute évidence, la conception dramaturgique, c'est-à-dire la question idéologique du conflit humain, du moteur de l'action, etc. Ensuite, seulement, le théâtre choisit le type d'espace scénique et dramaturgique qui convient le mieux à la vision dramaturgique et philosophique. (*Ibid.*, p. 119)

« L'espace ludique », appelé aussi « espace gestuel », se rattache directement aux mouvements de l'acteur et à la manière dont il conçoit sa présence sur la scène, y compris vis-à-vis des autres acteurs. Autrement dit, cet espace est construit à partir du jeu des acteurs et il prend forme en fonction de leur gestualité et des relations de proximité qui sont établies entre eux, au cours de l'évolution des actions sur la scène : « L'espace gestuel, c'est aussi la façon dont le *corps* de l'acteur se comporte dans l'espace : attiré vers le haut ou vers le bas, recroquevillé ou détendu, en expansion ou replié sur lui-même » (*Ibid.*, p. 121).

Le corps de l'acteur devient ainsi l'élément central pour la définition de « l'espace gestuel » dans la mesure où celui-ci fait appel aux possibilités concrètes de « l'espace scénique » pour construire un certain message à travers ses mouvements dans l'espace – le corps de l'acteur devient, par conséquent, un outil scénique, un moyen d'expression artistique, un élément exploitable pour la mise en espace du spectacle. C'est justement cet espace qui nous intéresse le plus et sur lequel on développe notre analyse.

De son côté, « l'espace intérieur » renvoie à la spatialisation d'un imaginaire, d'une sorte de fantasme créateur dans « l'espace scénique » même. De plus, il s'agit aussi d'une projection du moi intime du spectateur sur la scène par l'intermédiaire de la catharsis ou du

processus d'identification. Le spectateur se retrouve dans la peau d'un autre homme, c'est-à-dire de l'acteur :

> Ainsi, l'espace scénique adopte-t-il la forme et la coloration du moi spectateur : il est d'ailleurs très souvent fort peu caractérisé (dans le style actuel) et ne prend réellement corps que grâce à la projection d'un moi extérieur. (*Ibid*., p. 120)

Cette transformation de « l'espace scénique » en « espace intérieur » peut avoir lieu chez le spectateur, mais il ne faut pas oublier que cet imaginaire est transmis par un acteur qui suit, au moins en principe, les indications d'un metteur en scène. « L'espace intérieur » devient, ainsi, le produit commun de plusieurs praticiens de la scène qui travaillent ensemble pour le construire.

En ce qui concerne la collaboration des praticiens de la scène pour construire le « l'espace scénique » d'une pièce de théâtre, nous sommes d'accord avec Thierry Bosquet[7] que le scénographe doit se consulter en permanence avec le metteur en scène afin de réussir à créer un décor qui met en valeur le texte dramatique. Dans le cas du spectacle *La Nuit de Valognes*, le scénographe a eu recours à ses souvenirs d'enfance pour créer « la dimension de mystère » souhaitée par Patricia Houyoux.

Revenant à la classification de l'espace au théâtre proposée par Patrice Pavis (2004), il faut ajouter que le lieu concret (et non pas celui imaginaire/mental) de la représentation est la scène et que celle-ci peut renvoyer, par l'intermédiaire de la métaphore et du symbole, à une infinité de lieux. Dans le théâtre dramatique, le conflit est établi en amont par l'écrivain et c'est lui qui en établit également les coordonnées spatio-temporelles :

> [dans un texte de théâtre], la spatialité n'y est pas décrite (les descriptions de lieux y sont toujours faibles, et, sauf notables exceptions, localisées en des points très particuliers du texte). Elles sont d'ailleurs fonctionnelles, rarement poétiques, orientées non vers une construction imaginaire mais vers la pratique de la représentation, c'est-à-dire de la *mise en espace*. (Ubersfeld, 1996 (a) : 114)

[7] L'interview est disponible sur le DVD *La Nuit de Valognes* commercialisé par Antigone Boutique.

En outre, l'auteur peut donner non seulement des indications regardant le lieu général de l'action, mais aussi des indications concernant l'interaction des acteurs sur la scène. Bien que celles-ci puissent être très abondantes, claires et précises, ne laissant ainsi presque aucune possibilité d'enrichir l'action dramatique par une autre perspective, l'interaction des acteurs n'est pas entièrement le produit de l'imagination de l'auteur, car les praticiens de la scène doivent adapter et (ré)interpréter le texte dramatique, lui donner une forme concrète.

Les indications spatiales du texte dramatique ne sont pas prises en compte seulement comme des contraintes à respecter, mais sont développées et reconstruites par le scénographe afin de créer un espace à part pour ce texte. Le scénographe commence, ainsi, à jouir d'une importance de plus en plus évidente dans les mises en scène contemporaines. Le succès d'une représentation est dû, donc, à la combinaison fructueuse entre les compétences artistiques d'un metteur en scène et d'un scénographe dont les fonctions au sein d'un spectacle sont très complexes :

> Son rôle [du scénographe] est de construire avec les structures spatiales élémentaires (cube, parallélépipède, plateau plus ou moins incliné, praticables, fond) et les éléments figurés (objets et personnages) des tableaux esthétiquement efficaces et « lisibles ». (Ubersfeld, 1996 (d) : 75)

La scène n'est rien d'autre qu'un espace vide qui a un pouvoir extraordinaire, mais latent, et qui, par l'intermédiaire de l'imagination du scénographe, configure les données spatiales du discours dramatique en incitant, ainsi, le spectateur à avoir un regard critique sur son espace socioculturel. « L'espace théâtral » devient le lieu d'un dialogue continu entre l'auteur, les praticiens de théâtre et le public.

Dans le théâtre aristotélicien, les éléments qui sont présents sur la scène sont faits, en général, « de la même matière que le reste du monde : l'image scénique d'un homme est un homme » (*Ibid*., p. 39). En outre, les éléments doivent avoir/peuvent recevoir une certaine signification et ils forment ensemble un système de signes. En conséquence, la

manière dont les acteurs occupent « l'espace scénique » ne peut pas ou ne devrait pas être aléatoire, de la même façon que leur contact physique ne devrait pas être gratuit.

Au théâtre, en effet, tous les signes sont (au moins théoriquement) intentionnels, c'est-à-dire porteurs d'un sens soigneusement construit et établi en fonction des références socioculturelles compréhensibles par le public.

2.3. Les données proxémiques et les gestes

Lors d'une représentation, les acteurs construisent des relations qui se fondent, d'un point de vue pragmatique, sur des relationèmes. Ceux-ci apparaissent à l'occasion d'une interaction et se multiplient au fur et à mesure en tenant compte de plusieurs aspects, à savoir la nature de l'interaction, les intentions de chaque participant, leurs interactions passées (s'il y en a) ou le « setting » dans lequel l'interaction prend place.

Comme nous l'avons déjà mentionné dans le sous-chapitre antérieur, la relation interpersonnelle se construit à partir de plusieurs types de marqueurs qui relèvent de la relation horizontale, de la relation verticale ou de la relation affective coopération-conflit. Il faut préciser que les relationèmes peuvent relever à la fois de la relation verticale et de la relation horizontale : l'emploi du terme d'adresse « vous », par exemple, peut mettre à distance les participants, voire les hiérarchiser (s'il n'est pas réciproque).

La relation horizontale, par sa nature même, est orientée soit vers « la distance », soit vers « la familiarité » (cf. Kerbrat-Orecchioni, 1992, 1996) : « l'axe de la relation horizontale est un axe graduel orienté d'un côté vers la **distance**, et de l'autre vers la **familiarité** et **l'intimité**. » (Kerbrat-Orecchioni, 1996 : 41). À son tour, la relation verticale se construit toujours en ayant comme point de repère « la distance » entre les interactants, mais celle-ci se conçoit en accord avec le binôme : dominant – dominé, position « haute » – position « basse » : « [À] la

différence de la distance horizontale, la distance verticale est par essence **dissymétrique**, ce qui se reflète au niveau de ses marqueurs (par exemple dans l'utilisation non symétrique du pronom d'adresse) » (*Ibid*., p. 45).

Nous voyons bien que le terme même de « distance » apporte des problèmes de conceptualisation et d'interprétation de la construction des relations interpersonnelles entre les participants à une interaction. En ce qui concerne ce problème terminologique, Catherine Kerbrat-Orecchioni affirme qu'elle accorde à la notion de « distance » deux sens différents, à savoir un sens générique et un sens spécifique :

> Le terme de « distance », que notre métalangage descriptif emprunte bien sûr – en le métaphorisant quelque peu – à la langue, possède à la fois un sens générique et un sens spécifique : génériquement, une distance peut être grande ou petite, et en ce sens, le terme représente la dimension horizontale dans son ensemble ; mais spécifiquement, il désigne l'un des pôles seulement de l'axe (la grande distance), et en ce sens, il s'oppose à « familiarité » ou « intimité » (le deuxième terme pouvant être considéré comme un superlatif du premier). (Kerbrat-Orecchioni, 1992 : 40)

Si les deux pôles de l'axe vertical sont « domination » et « soumission », les pôles de l'axe horizontal sont « distance » et « intimité ». C'est ainsi qu'on arrive à discuter les caractéristiques des relationèmes spécifiques à la relation horizontale à partir de la « distance » qui existe entre « distance » et « intimité ». C'est justement pour éviter ce type de malentendu que, dans notre thèse, nous préférons utiliser le terme de « proximité » lorsqu'on présente les caractéristiques d'une relation horizontale, tout en rappelant le fait qu'en général plus les interactants sont proches affectivement, plus ils le seraient aussi spatialement. Pour définir les deux pôles de la relation verticale, nous privilégions le binôme « formel » vs. « informel ».

L'espace scénique est le lieu où les acteurs jouent leurs rôles en construisant ainsi des rapports interpersonnels à partir d'un certain texte (le plus souvent) et en accord avec les indications ou l'aide des autres praticiens du théâtre (tels que le metteur en scène ou le scéno-

graphe). L'espace scénique, nous l'avons déjà mentionné, est un lieu à part qui permet la concrétisation des actions humaines sous les masques des personnages dramatiques :

> Indépendamment de toute *mimésis* d'un espace concret, reproduisant, transposé ou non, symboliquement ou selon le « réalisme », tel aspect de l'univers vécu, l'espace scénique est *aire de jeu* (ou lieu de la cérémonie), lieu où il se passe quelque chose qui ne renvoie pas à un « ailleurs », mais investit l'espace par les rapports corporels des comédiens, par le déploiement des activités physiques, séduction, danse, combat. (Ubersfeld, 1996 (a) : 117)

Mais les rapports corporels sont établis aussi par l'intermédiaire des gestes, et surtout des contacts physiques. Il y a des gestes (d'attouchement) qui impliquent un certain contact physique conduisant vers un rapprochement corporel, voire vers une annulation de l'espace interpersonnel – qu'on doit comprendre comme espace concret et espace psycho-social. Il s'ensuit que l'analyse de ces gestes relève de la kinésique et de la proxémique. Catherine Kerbrat-Orecchioni (cf. 1994, 1996) attire au passage l'attention sur quelques aspects à prendre en considération quand on analyse les contacts physiques, à savoir le contact oculaire, la fréquence et la durée du contact corporel.

Dans un même temps, il est essentiel de prendre en considération la position de la tête[8] (« c'est dans le haut du corps que se localise la supériorité interactionnelle » (Kerbrat-Orecchioni, 1992 : 77)) et du corps (si les participants sont face à face, assis, couchés ou debout), les mouvements de la bouche (le sourire, la symétrie ou la dissymétrie[9] des

---

[8] Outre la position de la tête, il existe d'autres aspects à analyser, par exemple l'odeur ou la sueur. Mais, étant donné que celles-ci relèvent d'une intimité à laquelle le public n'a pas accès, en général, (sauf si l'un des participants ne le suggère pas sur la scène par l'intermédiaire d'un geste quelconque), nous les laisserons, en principe, de côté.

[9] Quoiqu'il semble tautologique, quand on parle, on parle, en général, de manière naturelle avec tout notre corps, c'est-à-dire qu'on synchronise/adapte le non verbal au (para)verbal. Une dissymétrie entre les gestes du visage ou une désynchronisation entre les marqueurs discursifs émis par un seul et même interactant peut donner naissance à des effets esthétiques à part (sur la scène de théâtre) ou à des suspicions concernant la véridicité des gestes ou l'intention même du locuteur (dans les conversations quotidiennes).

mouvements des lèvres), etc. Ces aspects peuvent apporter des significations importantes concernant la construction de la relation interpersonnelle et la négociation des rapports de places.

Dans un texte dramatique, les indications concernant les gestes ou les contacts physiques des acteurs peuvent apparaître dans les didascalies ou dans les répliques mêmes des personnages. Dans certains cas, le texte dramatique ne comporte pas de marqueurs discursifs kinesthésiques ou proxémiques. Toutefois, les acteurs doivent interagir physiquement sur la scène à travers des gestes et des mouvements spatiaux.

Vu le rôle essentiel de l'espace scénique et gestuel, la localisation des mouvements est très importante pour les acteurs (afin de reconstruire les rapports de places, qui ne sont pas restreints à la relation hiérarchique) et pour le public (afin de donner une certaine signification à ce qu'il est en train d'assister).

Anne Ubersfeld parle même d'un rapport tridimensionnel qui se construit entre les personnages eux-mêmes et entre ceux-ci et le public. De plus, c'est par l'intermédiaire de l'espace et des rapports spatiaux vus comme images d'une certaine société que le public arrive à comprendre les relations interpersonnelles des personnages et réalise le transfert des éléments socioculturels de la représentation dans la réalité :

> C'est au niveau de l'espace, justement parce qu'il est, pour une part énorme, un *non-dit du texte*, une zone particulièrement trouée – ce qui est proprement le *manque* du texte de théâtre –, que se fait l'articulation texte-représentation. […] les structures spatiales […] définissent non tant un monde concret que l'image que se font les hommes des rapports spatiaux dans la société où ils vivent et des conflits qui sous-tendent ces rapports. Ainsi la scène représente toujours une symbolisation des espaces socioculturels. (Ubersfeld, 1996 (a) : 114-117)

Définis « grosso modo » comme mouvements corporels, d'habitude volontaires, dans l'espace, les gestes peuvent être identifiés comme marques d'une certaine personne ou peuvent correspondre à une action singulière. Il y a, par conséquent, le geste tout simplement individuel

qui apparaît à un certain moment pendant une action quelconque et le geste/« gestus » qui renvoie à la manière singulière dont on utilise son corps pour transmettre à autrui son attitude.

Conformément aux recherches de Tsuyoshi Kida, le concept de « gestus », qui date de l'antiquité et qui est lié surtout à l'art oratoire, n'a pas reçu une définition très claire dans les divers écrits de l'époque (Aristote, Cicéron, Quintilien, etc.) d'où sa polysémie parfois déroutante. Bien qu'il fasse référence au mouvement d'une partie du corps, il entraîne « une connotation morale, sociale ou communicative selon le contexte » (2014 : 90).

Patrice Pavis affirme même qu'il est essentiel de distinguer, sur la scène, entre les différents types de « gestus ». Si « le gestus » trahit l'attitude d'un personnage envers un autre, on l'appelle « gestus social » (car le personnage agit dans un contexte social prédéterminé), si, d'autre part, on analyse la relation fondamentale qui détermine les comportements sociaux des personnages, on a affaire au « gestus fondamental » :

> Toute action scénique présuppose une certaine attitude des protagonistes entre eux et à l'intérieur de l'univers social : c'est le *gestus social*. Le *gestus fondamental* de la pièce est le type de relation fondamentale qui règle les comportements sociaux (servilité, égalité, violence, ruse, etc.). Le *gestus* se situe entre l'action et le caractère (opposition aristotélicienne de tout théâtre) : en tant qu'action, il montre le personnage engagé dans une praxis sociale ; en tant que caractère, il représente un ensemble de traits propres à un individu. (Pavis, 2004 : 153)

« Le gestus » est, en conséquence, lié à la fable dans la mesure où les personnages réagissent généralement en conformité avec le contexte social dont ils font partie, d'où l'idée que « le gestus » se trouve à l'intersection de l'action avec le caractère. Dans le théâtre occidental, par exemple, Don Juan est le prototype du séducteur. Ses actions sont presque toujours en accord avec le rôle qu'il doit remplir, quoique le contexte social change d'une époque à l'autre (cf. Lancien, 2003). Il réussit à se configurer une identité à lui par l'intermédiaire de divers actes performatifs.

Nous ne faisons pas référence ici seulement à la théorie des actes performatifs de John Langshaw Austin, mais nous renvoyons également à la théorie de Judith Butler (2006) qui, ayant comme point de départ les écrits mêmes du théoricien anglais, comprend l'identité en termes d'une pratique. Nous reviendrons sur cette idée dans le chapitre suivant, où nous proposons et expliquons la notion de « locatème identitaire », que nous trouvons tout à fait nécessaire pour l'analyse des interactions dramatiques, c'est-à-dire des interactions verbales qui se déroulent sur la scène.

Les gestes de l'acteur prennent leur signification par rapport à la parole, aux actions des autres acteurs et à l'espace de la représentation. C'est ainsi que pour construire un système cohérent de signes, les gestes sont à la fois mimétiques et symboliques : mimétiques dans le sens où ils imitent les gestes de l'échange verbal en général, et symboliques parce qu'ils ont, sur la scène, une valeur (esthétique) à part, qui relève de la théâtralité.

D'un point de vue pragmatique, quel que soit le type de geste, ils sont des relationèmes généraux car ils peuvent fonctionner tantôt comme des familiaritèmes ou des taxèmes, tantôt comme des agonèmes ou des irénèmes. Fonctionnellement, les gestes peuvent être, d'après André Petitjean (2012), praxiques (conventionnels), quand ils remplacent le flux verbal, ou communicationnels (coverbaux), quand ils accompagnent la parole – nous reviendrons sur les théories proposées par André Petitjean dans le sous-chapitre suivant pour expliquer minutieusement la notion de « didascalies gestuelles ».

Afin de mieux comprendre les fonctions des gestes sur la scène de théâtre, il est nécessaire de discuter la gestualité conversationnelle. Jocelyne Vaysse (2006) réalise une classification des gestes très éloquente en synthétisant les principales études des spécialistes dans le domaine de la communication non verbale. À cette occasion, elle propose un tableau des gestes (*Idem*, p. 244) que nous reprenons à la fin

de ce sous-chapitre après avoir expliqué certaines fonctions des gestes communicatifs et des gestes soi-disant extra-communicatifs[10].

Jocelyne Vaysse affirme que la gestualité conversationnelle renvoie à deux grandes catégories de gestes, à savoir les gestes extra-communicatifs et les gestes communicatifs. Dans cette dernière catégorie, on retrouve les gestes quasi-linguistiques (qui remplacent la parole), les gestes co-verbaux (qui accompagnent la parole) et les gestes para-verbaux (qui scandent le flux verbal).

En Europe, le geste « Ok » est utilisé pour indiquer que tout va bien. Il s'agit d'un geste quasi-linguistique, car il peut remplacer sans difficulté la parole. Serrer la main ou faire la bise lorsqu'on salue passent pour des gestes co-verbaux. Les mouvements de sourcils sont souvent utilisés comme des gestes para-verbaux quand on pose une question.

En ce qui concerne les gestes quasi-linguistiques, ceux-ci peuvent être considérés comme emblématiques ou comme conventionnels dans la mesure où ils appartiennent à une telle culture. Autrement dit, ils sont « codés » et répondent à une convention sociale. De leur côté, les gestes para-verbaux peuvent avoir diverses fonctions lors d'une conversation. Par exemple, ils peuvent remplir un rôle régulateur ou phatique (contact). C'est pour cela qu'ils sont appelés « gestes synchronisateurs ».

La sous-catégorie des gestes co-verbaux comportent les gestes déictiques, expressifs et illustratifs. Les gestes déictiques se réfèrent au contenu verbal et ils sont utilisés pour designer par pointage le référent. Les gestes expressifs laissent place à la manifestation affective des participants au dialogue surtout à travers des mimiques faciales. Enfin, les gestes illustratifs peuvent être, à leur tour, des gestes pictographiques (par une action figurative), spatiographiques (par une action spatiale) ou kinémimiques (par une action corporelle) :

[10] Notre but n'est pas toutefois de faire une analyse détaillée des gestes extra-communicatifs, car notre attention se dirige vers les gestes communicatifs. C'est pour cela que nous nous contenterons ici de proposer une classification provisoire des gestes extra-communicatifs sur laquelle nous reviendrons à une autre occasion avec des exemples concrets et pertinents, comme nous le faisons d'ailleurs dans les chapitres suivants pour les gestes communicatifs.

> La première catégorie (avec sous-catégories) rassemble les gestes ayant une valeur communicative au sein du discours :
> - gestes quasi-linguistiques qui remplacent la parole (G du pouce levé dans l'auto-stop, G d'être saoul…),
> - gestes co-verbaux qui accompagnent la parole et désignent l'objet du propos verbal (G déictiques qui pointent) ou l'illustrent (G kinémimiques, G spatiographiques… qui donnent une idée de grandeur, volume, espace…),
> - enfin gestes para-verbaux qui scandent le flux parolier et participent à la régulation de l'interaction (G synchronisateurs). (Vaysse, 2006 : 153-154)

Dans la catégorie des gestes extra-communicatifs, on retrouve les gestes parasites, c'est-à-dire les actes kinesthésiques automatiques. Dans certains cas, la manipulation des objets peut passer pour un geste parasite dans la mesure où l'acte ne remplit qu'une fonction auto-calmante. D'après Jocelyne Vaysse les gestes automatiques d'auto-contact sont considérés comme des gestes parasites, car ils sont dépourvus de contenu informatif :

> L'autre catégorie est celle des gestes non communicatifs, « parasites » (G de grattage, manipulation d'objets, gribouillage au téléphone…), sans apport informatif pour l'interlocuteur mais utiles au parleur par leur fonction auto-calmante. (*Ibid.*)

Toutefois, nous sommes d'avis que les gestes d'auto-contact peuvent transmettre un certain message lors d'une conversation. Nous observons journellement que certaines parties du corps, comme le bras, l'oreille ou le cou, sont touchées à plusieurs reprises pendant un échange dialogal[11]. Lors d'une conversation, l'interactant peut toucher, ainsi, diverses zones sensibles de sa peau pour stimuler les récepteurs somesthésiques et obtenir un certain état de plaisir pour son propre réconfort, surtout dans une situation qui est perçue comme stressante ou inconfortable.

---

[11] Le revêtement cutané de certaines parties du corps peut comporter un nombre plus élevé de terminaisons nerveuses réceptrices, qui sont plus sensibles à nombre de stimulants thermiques, mécaniques ou douloureux, que d'autres parties du corps.

Par conséquent, certains gestes d'auto-contact peuvent transmettre un nombre considérable d'informations utiles concernant les états de l'interlocuteur. Étant donné que nous n'avons pas les connaissances nécessaires pour affirmer que tel geste d'auto-contact signifie indubitablement telle chose (dont la signification est établie, en fin de compte, en fonction du contexte et de multiples facteurs socioculturels), nous faisons l'hypothèse qu'une partie de ces gestes « parasites » peuvent être :

- mimétiques (si un participant au dialogue reprend les gestes de son interlocuteur pour réaliser involontairement une image en miroir de celui-ci),
- appris par conditionnement (telle situation présente est associée à telle situation à suivre[12], voir à ce propos les théories béhavioristes sur le réflexe de Pavlov),
- « gratuits » (suite à certaines sensations qui sont ressenties à un moment donné sans avoir stimulé à l'avance et de manière volontaire les récepteurs somesthésiques de sa peau – ces gestes sont réalisés à cause de certains signaux nerveux qui peuvent transmettre, finalement, des informations sur l'état d'anxiété ou de nervosité du sujet parlant ou de l'autre participant au discours[13]).

Nous avons apporté ces commentaires et explications afin de soutenir l'idée que tout geste peut transmettre un certain message, même si l'interactant n'a pas eu l'intention expresse de le faire. Par conséquent, les gestes extra-communicatifs, nommés également gestes non communicatifs, ne sont pas totalement dépourvus de contenu informatif.

---

[12] Nous faisons surtout référence aux gestes involontaires qui ne sont pas calculés en avance et qui ont été appris suite à des actions répétitives auxquelles le sujet a été exposé, comme c'est le (discret) lèchement des lèvres avant de se lancer dans une conversation, par exemple, ou de manger un mets savoureux. Il serait intéressant de comparer l'occurrence de ces gestes lors d'une conversation et lorsque le sujet se trouve seul.

[13] Nous donnons comme exemple la sensation de picotement de la peau qui entraîne le besoin de se gratter.

Sur la scène de théâtre, les acteurs adoptent ce type de gestes afin de créer l'illusion d'une conversation naturelle. Dans la représentation scénique de la pièce de théâtre *Petits crimes conjugaux*, que nous analysons dans le 7e chapitre de notre thèse, Gilles, par exemple, se frotte les mains en signe d'agitation lorsque Lisa commence à boire du whisky.

Maintenant, nous reprenons le tableau de la gestualité conversationnelle proposé par Jocelyne Vaysse, que nous avons complété en conformité avec les explications mentionnées ci-dessus :

Tableau de la gestualité conversationnelle

Gestes « extra-communicatifs »	Gestes communicatifs		
• G mimétiques • G appris par conditionnement • G « gratuits »	G quasi-linguistiques	G co-verbaux	G para-verbaux
	• emblématiques (conventionnels)	• G déictiques • G expressifs • G illustratifs : - G kinémimiques - G spatiographiques - G pictographiques	• G synchronisateurs

2.4. Le système didascalique : les didascalies gestuelles

Après avoir analysé la gestualité conversationnelle au quotidien, il faut étudier comment ces gestes peuvent être repris au théâtre. À l'intérieur d'un texte dramatique, les gestes peuvent apparaître tantôt dans les interventions des personnages, tantôt dans les didascalies. Avant d'étudier tout particulièrement les didascalies gestuelles, il faut d'abord comprendre le système didascalique dans son ensemble.

Selon Jean-Paul Dufiet et André Petitjean (2013), le système didascalique comporte quatre catégories de didascalies qui peuvent se superposer dans le cadre d'une même pièce de théâtre. Plus précisément, il s'agit « des didascalies méta-situationnelles », « méta-énon-

cives », « méta-interactionnelles » et « techniques ». À noter qu'en général, elles ne fonctionnent pas indépendamment les unes des autres.

> Les didascalies servent à mettre en place le cadre de l'histoire, à nommer et à décrire les personnages ainsi qu'à développer l'intrigue (les *méta-situationnelles*), à préciser les conditions d'énonciation des dialogues (les *méta-énoncives* et les *méta-interactionnelles*), à anticiper possiblement, grâce aux didascalies *techniques*, le spectacle à venir (décor, lumières, sons, jeux des acteurs…), bref, à accomplir une double fonction, *diégétique* et *scénique*. (Dufiet & Petitjean, 2013 : 149)

« Les didascalies méta-situationnelles » peuvent remplir plusieurs rôles dans une pièce de théâtre. À l'aide des énoncés narratifs et descriptifs qui portent le plus souvent sur le contexte de l'action dramatique et sur les personnages, « les didascalies méta-situationnelles » amènent des clarifications concernant la diégèse dramatique. Il faut souligner qu'elles peuvent renvoyer, sous une forme affirmative, à l'univers de la scène ou à l'univers diégétique. Une autre fonction « des didascalies méta-situationnelles » est « de délimiter les sous-espaces englobés et d'établir le calendrier du récit » (*Ibid.*, p. 151).

André Petitjean et Jean-Paul Dufiet utilisent le terme de « sous-espace » pour faire référence à l'espace mimétique, « c'est-à-dire au cadre restreint dans lequel se développent les dialogues » (*Ibid.*). Dans le cas de la pièce de théâtre *La Nuit de Valognes* d'Éric-Emmanuel Schmitt, par exemple, l'action dramatique se déroule dans le château de province de la Duchesse de Vaubricourt. Toutefois, certaines interventions des personnages ont lieu « *dans la salle du procès* » (Schmitt, 1999 : 54), « *dans le salon* » (*Ibid.*, p. 56), « *là, à la loueur des bougies* » (*Ibid.*, p. 89), etc. Ces mentions locatives passent pour des « sous-espaces ».

En ce qui concerne les didascalies « méta-situationnelles interstitielles », elles ne construisent que le cadre restreint d'une action quelconque (cf. Dufiet & Petitjean, 2013). Pour établir avec exactitude les coordonnées du cadre énonciatif restreint dans lequel les personnages évoluent à un moment donné de la pièce de théâtre, il est nécessaire d'identifier le référent des déictiques qui sont inclus dans les indications

scéniques (ou, selon les cas, dans le dialogue). En outre, ce type de didascalies peut faire système avec les didascalies gestuelles et proxémiques afin de permettre au lecteur de se figurer la situation locale dans laquelle s'inscrit l'échange verbal.

Dans la pièce de théâtre *Frédérick ou le Boulevard du Crime* (2003) par exemple, Éric-Emmanuel Schmitt imagine la vie d'un comédien amoureux de son métier. Les didascalies initiales présentent un enfant (toujours Frédérick) et sa mère qui entrent sur le plateau du théâtre des Folies-Dramatiques. Pour introduire les autres personnages du texte dramatique et faire le passage entre deux moments de la vie du personnage principal, l'auteur utilise « des didascalies méta-situationnelles intersticielles » qui délimitent le « setting » de l'action du premier tableau de la première partie :

> LA MÈRE. Allons, je n'ai pas le temps. J'ai mon linge à livrer. Viens.
>
> *Et ils disparaissent.*
> *La lumière envahit le plateau. La vie quotidienne d'un théâtre se met en place. Les techniciens clouent des décors, le régisseur vérifie la place des accessoires, l'éclairagiste verse de l'huile dans les lampes de la rampe, le pianiste réveille son instrument avec quelques accords.*
> *Nous sommes en janvier 1832 sur le plateau des Folies-Dramatiques, un des théâtres du boulevard du Crime romantique.*
> *Le directeur Harel est en conversation avec Cussonnet, aspirant auteur dramatique lorsque entre Firmin, un acteur de deuxième plan au visage long et fin.*
> *Firmin s'approche d'Harel.*
>
> FIRMIN. Il dit qu'il ne veut pas être de la première scène. (Schmitt, 2003 : 13-14)

Jean-Paul Dufiet et André Petitjean (2013) affirment, ensuite, que « les didascalies intersticielles » peuvent se trouver dans des rapports de coordination ou de subordination, en fonction des spécificités de l'espace qu'elles décrivent :

> Ajoutons que ces didascalies intersticielles sont, du point de vue des corrélations syntagmatiques, soit dans des rapports de

> coordination par juxtaposition de cadres successifs, soit dans des rapports de subordination d'espaces emboîtés. (Dufiet & Petitjean, 2013 : 151)

La catégorie de « didascalies méta-énoncives » renvoie, en principe, aux structures nominatives qui révèlent la source locutoire des échanges dialogaux. Dans la plupart des cas, elles sont accompagnées par des informations concernant les modalités de la profération des répliques. Plus exactement, l'auteur peut avoir recours à ces didascalies pour apporter des clarifications sur la diction des personnages, leurs voix, le rythme, le débit ou la tonalité de la parole.

> HAREL. Eh oui, votre pièce ! (*Se reprenant et disant mécaniquement.*) Quel talent, non mais quel talent ! (Schmitt, 2003 : 16)

> HAREL. (*hurlant, grandiose*). Je ne lis jamais les pièces, monsieur ! Je les déballe et je les pose sur mon bureau. (*Ibid*., p. 23)

> FRÉDÉRICK (*finissant la phrase à la même vitesse que lui*). … se montrent trop gourmands… (*Ibid*., p. 30)

Outre les informations précisant la nature illocutoire des actes de discours, les « didascalies méta-énoncives » peuvent comporter également des informations concernant les émotions et les affects des personnages :

> HAREL (*avec un petit air malin*). Vous, vous avez lu la critique de Jules Janin dans *Le Figaro*. (*Ibid*., p. 34)

> MLLE GEORGE (*furieuse, à voix basse*). C'est agréable d'être prise pour une guirlande. Qu'est-ce que je fais ? (*Ibid.*, p. 57)

> PILLEMENT (*fou de rage*). Je vous préviens, Frédérick Lemaître, dès demain matin, mon bureau va se pencher sur les ouvrages que vous vous proposez de jouer et nous ne donnerons notre autorisation que pour les pièces les plus mauvaises, les plus abjectes, les plus nulles !. (*Ibid*., p. 75)

Comme nous l'observons très bien dans les exemples ci-dessus, tirés de la pièce de théâtre *Frédérick ou le Boulevard du Crime* (2003) d'Éric-Emmanuel Schmitt, les « didascalies méta-énoncives » sont généralement intercalées entre le nom des personnages et ses paroles :

> Le plus souvent intercalées entre le nom du personnage et sa réplique, les didascalies méta-énoncives référant aux affects sont, d'un point de vue linguistique, explicitement mentionnées sous une forme nominale (« *avec emportement* »), adjectivale (« *angoissé* »), adverbiale (« *affablement* »), verbale (« *Rit bruyamment* »). (Dufiet & Petitjean, 2013 : 155)

Dans les exemples que nous avons sélectionnés, « les didascalies méta-énoncives » sont mentionnées sous une forme verbale (« *hurlant* »), adverbiale (« *mécaniquement* »), adjectivale (« *furieuse* ») et, bien sûr, sous une forme nominale (« *avec un petit air malin* »). Il faut préciser que « les didascalies méta-énoncives » peuvent facilement faire système avec les kinesthésiques ou les proxémiques.

> PILLEMENT (*bafouillant en partant aussi*). Mais moi aussi, mademoiselle, moi aussi. (Schmitt, 2003 : 81)

À l'égard du verbe « bafouiller », Jean-Paul Dufiet et André Petitjean (2013) mentionnent que ce type de didascalie est dotée de deux incidences : elle souligne la charge émotionnelle des propos et, en même temps, la façon de prononcer la réplique. D'autres exemples de « didascalies méta-énoncives » à double incidence : *avec + SN* (où SN renvoie à un état émotionnel) ou *d'une voix + épithète*.

> Précisons que nombre de didascalies méta-énoncives peuvent être dotées de plusieurs incidences dans la mesure où elles ne se contentent pas de dénoter l'acte de profération des paroles. C'est ainsi que les qualificatifs de « *d'une voix terrible* », « *avec vivacité* » ou au contraire de « *bafouillant* » et « *timidement* » précisent la façon de prononcer la réplique tout en soulignant l'état psychologique ou la charge émotionnelle qui sous-tendent les propos tenus par les personnages. (Dufiet & Petitjean, 2013 : 155)

En ce qui concerne la catégorie de « didascalies méta-interactionnelles », elles peuvent être diégétiques ou scéniques. Si les premières décrivent les personnages et apportent des informations sur les conditions d'énonciation des échanges dialogaux, les dernières sont utiles surtout aux praticiens de la scène. Les deux types de didascalies méta-interactionnelles fournissent des précisons concernant les paramètres posturo-mimo-gestuels :

> Les didascalies *méta-interactionnelles* se rapportent, pour l'essentiel, à ce qui a trait à la structuration des dialogues et affectent la production des énoncés en apportant des indications sur les paramètres posturo-mimo-gestuelles. Les unes sont « diégétiques », au sens où leur contenu contribue à décrire les personnages et à préciser les conditions d'énonciation de leurs échanges […] Les autres sont « scéniques » dans la mesure où elles servent à formuler, voire à prescrire des anticipations possibles de la représentation. (*Ibid*., p. 155-156)

Elles peuvent avoir plusieurs fonctions. Tout d'abord, « les didascalies méta-interactionnelles » désignent explicitement l'allocutaire d'une réplique pour que le lecteur sache à qui s'adresse le locuteur. Cela est particulièrement utile au cas où le locuteur change le destinataire de ses propos.

> RÉMUSAT. Allons, partons, cher ami, partons. (*À Frédérick, assez sèchement.*) Monsieur Lemaître, j'ai bien peur que votre culot, s'il a fait de vous un grand comédien, ne vous pousse aussi à vous comporter inconsidérément. Vous transportez des idées dangereuses. Nous vous tenons à l'œil, sachez-le. (Schmitt, 2003 : 76)

> FRÉDÉRICK (*comme si son cerveau revivait*). Ah… ça y est… ça me revient petit à petit… (*Harel donne un billet.*)… la première phrase… (*Harel donne un autre billet.*)… la deuxième phrase… (*Harel donne un autre billet.*)… la troisième… Oui, tout le rôle. (*Harel range sa bourse. Frédérick fronce les sourcils.*) Et le pourboire, pour ce pauvre Firmin qui fait tes commissions, Harel ? (*Harel, à contrecœur, tend une pièce. Frédérick commente en haussant les épaules.*) L'ingrat ! (*Il tend la main à Cussonnet.*) Monsieur ? (*Ibid*., p. 28)

Dans les fragments choisis, nous observons que l'allocutaire est désigné à travers la structure *à + nom propre* (« *À Frédérick* », « *à Cussonnet* »). Toutefois, il faut souligner que le destinataire d'une réplique peut aussi être désigné par d'autres structures, à savoir *vers + nom propre*. Ce syntagme est souvent régi par un verbe de mouvement, comme dans les exemples ci-dessous :

> PRÉCIEUSE. Très bien, le théâtre se passera de moi. *L'Auberge des Adrets* se créera sans moi. (*Elle se tourne vers Mlle George.*) Je serai ravie de plus jouer avec vous. (*Ibid.*, p. 96)
>
> FRÉDÉRICK (*tendant les mains vers Rémusat*). Monsieur le Ministre, arrêtez-moi ! Je suis coupable : je ne veux pas jouer la pièce de Monsieur ! (*Ibid.*, p. 76)

Dans ces deux derniers cas, le locuteur désigne l'allocutaire à l'aide d'un geste communicatif kinesthésique à valeur déictique ou proxémique : *se tourner vers + nom propre* et *tendre la main vers + nom propre*. En se tournant vers le destinataire de ses propos, le locuteur attire l'attention de celui-ci et le désigne par l'intermédiaire du regard. Dans l'autre cas, en tendant les mains vers lui, il réalise une connexion physique avec l'autre et diminue l'espace existant entre eux.

Il est à noter, ensuite, que les dialogues peuvent être structurés par « les didascalies méta-interactionnelles » grâce à nombre de comportements non verbaux, tels que les gestes co-verbaux de tendre la main, de faire la bise ou, selon les cas, de retirer son chapeau qui accompagnent les formules de salutation.

> Parmi les facteurs de structuration des dialogues, on peut aussi relever, même si elles sont moins utiles que dans les échanges ordinaires, les séquences d'ouverture et de fermeture à l'aide de formules de salutation. Dans tous les cas, elles s'accompagnent de comportements non verbaux, en particulier proxémiques, que les didascalies peuvent mentionner. (Dufiet & Petitjean, 2013 : 156)

À l'égard de la synchronisation des gestes et de la négociation des rapports interpersonnels, Jean-Paul Dufiet et André Petitjean affirment que « les didascalies méta-interactionnelles » peuvent apporter des

indications très utiles pour comprendre comment les interactants s'ajustent mutuellement lors de l'échange dialogal. D'après eux, le corps humain peut transmettre des signes de la tête aux pieds.

> Concernant la structuration de l'interaction, les didascalies ne manquent pas de nous informer sur la manière dont les interlocuteurs s'ajustent mutuellement, au sens où ils coordonnent en permanence leurs comportements durant les échanges. Sur le plan visuel, cette inter-synchronisation se manifeste par des signes qu'émettent les interlocuteurs et en particulier par la direction du regard. (*Ibid.*, p. 157)

En tant que marqueur discursif non verbal, le regard peut remplir différents rôles tantôt sur la scène, tantôt au quotidien. Peut-être la plus importante fonction, c'est de designer l'allocutaire lorsque plusieurs interactants sont en présence sur la scène. Par le regard, le locuteur peut également attirer l'attention d'un autre participant au dialogue sur une action quelconque qu'il est en train de réaliser. Dans certains cas, les acteurs regardent vers les spectateurs pour les rendre complices, par exemple, d'une trahison.

La première partie de la pièce de théâtre *Frédérick ou le Boulevard du Crime* (2003) présente le moment où Frédérick enfant découvre pour la première fois la scène de théâtre. Le moment peut être interprété comme un flash-back, mais aussi comme un moyen d'introduire le lecteur/le spectateur dans l'univers de fiction.

> *Une femme et un enfant traversent le plateau.*
> *Ils avancent lentement dans l'obscurité, presque avec prudence. La lumière qui les touche est un peu irréelle, lumière des songes ou des souvenirs.*
> *La mère de Frédérick porte un panier de linge repassé sur sa hanche de belle femme du peuple. Frédérick enfant découvre le théâtre avec les yeux émerveillés d'un garçon de dix ans.* (Schmitt, 2003 : 13)

« Les didascalies méta-interactionnelles » établissent, donc, les paramètres posturo-mimo-gestuels du corps des personnages, facilitant ainsi le travail des acteurs. Dans certains cas, toutefois, le nombre très

élevé de didascalies gestuelles ne facilite guère le travail des acteurs, au contraire, il le rend plus compliqué. Nous donnons comme exemple la pièce de théâtre *La leçon* d'Eugène Ionesco où l'écrivain mentionne même le rythme de la respiration des personnages.

> *Au cours du drame, sa timidité [du Professeur] disparaîtra progressivement, insensiblement ; les lueurs lubriques de ses yeux finiront par devenir une flamme dévorante, ininterrompue ; d'apparence plus qu'inoffensive au début de l'action, le Professeur deviendra de plus en plus sûr de lui, nerveux, agressif, dominateur, jusqu'à se jouer comme il lui plaira de son élève, devenue, entre ses mains, une pauvre chose. Évidemment la voix du Professeur devra elle aussi devenir, de maigre et fluette, de plus en plus forte, et, à la fin, extrêmement puissante, éclatante, clairon sonore, tandis que la voix de l'Élève se fera presque inaudible, de très claire et bien timbrée qu'elle aura été au début du drame. Dans les premières scènes, le Professeur bégayera, très légèrement, peut-être.* (Ionesco, 2002: 47)

Selon Jean-Paul Dufiet et André Petitjean (2013), les gestes peuvent être communicatifs ou praxiques. Les premiers relèvent de la gestualité communicationnelle, tandis que les derniers renvoient à des mouvements et à des activités physiques à valeur extra-communicative.

> Précisons qu'il convient de distinguer, même s'il n'est pas toujours aisé de le faire compte tenu des synergies systémiques entre le verbal et le non verbal, gestes praxiques et gestualité communicationnelle. Les premiers réfèrent aux activités physiques que peut effectuer un locuteur au cours de l'interaction […] Quant à la gestualité communicationnelle, elle correspond aux « gestes kinésiques et paralinguistiques qui s'intègrent intimement à l'organisation de l'expression verbale ». (Dufiet & Petitjean, 2013 : 157-158)

Nous devons mettre en évidence un aspect très important qui concerne les gestes praxiques au théâtre. Si au quotidien, certains gestes praxiques sont dépourvus de valeur communicative, comme la préparation du ciment pour construire le mur d'une maison sur un chantier de construction, par exemple, au théâtre tout geste est sémiotisé

justement parce qu'il organise, dans une mesure plus ou moins évidente, l'expression verbale.

Dans l'exemple suivant, tiré toujours de la pièce de théâtre *Frédérick ou le Boulevard du Crime* (2003), le personnage principal, Frédérick Lemaître, se prépare dans sa loge pour le rôle d'ancien général de l'Empire. À ce moment même, Bérénice, qui est amoureuse de lui, entre dans la loge et lui parle. S'habiller et se changer peuvent paraître des gestes dépourvus de valeur communicative, mais c'est justement autour de ces actions physiques que se construit, petit à petit, la relation entre les deux personnages. D'autant plus que Bérénice est amoureuse de Frédérick l'acteur, tel qu'elle le voit depuis longtemps sur le plateau du théâtre des Folies-Dramatiques.

Par conséquent, le fait que Frédérick se déguise pour son prochain rôle est très important pour la négociation des rapports interpersonnels. Mis en contexte, ces gestes organisent l'échange dialogal entre celui-ci et Bérénice. Pendant qu'il se prépare, il ne la regarde pas et lui parle d'une manière plutôt méchante. Une fois qu'il s'est costumé, ils se regardent. Frédérick change le ton et il lui récite même des vers de Racine.

> *Bérénice s'avance dans la loge, regarde autour d'elle avec intérêt, et, toujours, une lueur d'amusement dans les yeux.*
> *Frédérick se change et se maquille dans une partie de la loge qui est visible par le public, mais dissimulée à Bérénice par un paravent. Ils vont commencer leur discussion sans pouvoir encore se regarder.*
> FRÉDÉRICK. Vous êtes là ?
> BÉRÉNICE. Oui.
> FRÉDÉRICK. Ne parlez pas, je sais déjà qui vous êtes. Vous devez avoir une vingtaine d'années, vous avez trouvé votre enfance interminable, vos parents idiots, la vie morose comme un crépuscule d'hiver, vous aviez hâte de grandir, d'avoir de la hanche, de la poitrine, du maintien, de l'impertinence, bref, vous étiez impatiente de prendre le pouvoir, devenir une femme. Voilà, maintenant vous l'êtes. Faux ?
> BÉRÉNICE. Une femme ? C'est vrai. […]

> *Frédérick va pour continuer mais, enfin costumé et maquillé en ancien général d'Empire, il pousse le paravent et découvre Bérénice. […]*
> *Frédérick, sans s'en rendre compte, est en train de connaître un véritable coup de foudre.* (Schmitt, 2003 : 45-47)

Les deux théoriciens, Jean-Paul Dufiet et André Petitjean (2013), expliquent en détail les différences entre les gestes conventionnels et les gestes co-verbaux. Si les premiers remplacent la parole, les deuxièmes l'accompagnent tout en apportant des informations supplémentaires dont le but est de compléter le message transmis à l'oral. Un grand nombre de gestes conventionnels passent pour des gestes expressifs (tels que les gestes obscènes) ou phatiques (les gestes de salutation) : « Les premiers [les gestes conventionnels] ont la capacité de signifier intrinsèquement et [autorisent] la traduction d'un geste corporel en une formulation verbale équivalente » (Dufiet & Petitjean, 2013 : 158).

De leur côté, les gestes co-verbaux peuvent avoir plusieurs fonctions au quotidien, ainsi que sur la scène. Dans une pièce de théâtre, ces gestes spécifient ou amplifient les signes textuels. Comme nous l'avons mentionné à la fin du sous-chapitre précédent, les co-verbaux peuvent être de plusieurs types. Jean-Paul Dufiet et André Petitjean (2013) en distinguent quatre : « les illustrateurs », les kinétographes, « les bâtons » et les pictographes.

> – les « illustrateurs », gestes parmi lesquels on peut distinguer, entre autres, les mouvements déictiques désignant un sujet ou un objet présents […] ;
> – les kinétographes, mouvements qui miment l'action corporelle […] ;
> – les « bâtons » mouvements qui accentuent ou soulignent un mot […] ;
> – les pictographes, mouvements qui dessinent un tableau du référent […]. (*Ibid*., p. 158-159)

Outre les gestes conventionnels et les gestes co-verbaux, la gestualité communicative comprend, enfin, les gestes para-verbaux, connus également sous le nom de « synchronisateurs ». Ceux-ci peuvent être

« régulateurs » ou « adaptateurs » et ils scandent le flux verbal en assurant un bon fonctionnement de l'échangé dialogal. Si les « régulateurs » renvoient à des mouvements de demande ou de cession d'un tour de parole, les « adaptateurs » sont des « mouvements de rejet ou d'approche de l'autre » (*Ibid.*, p. 159)

Le système didascalique est composé, donc, « des didascalies méta-situationnelles », « méta-énoncives », « méta-interactionnelles » et techniques. Jusqu'ici, nous avons présenté et expliqué les trois premiers types de didascalies. En ce qui concerne la dernière catégorie, c'est-à-dire les didascalies techniques, elles apportent des informations supplémentaires sur le décor, l'éclairage, les sons, ainsi que sur les costumes et le maquillage des personnages. Le rythme de la représentation scénique peut être lui aussi détaillé dans les didascalies techniques.

Dans la pièce de théâtre *Frédérick ou le Boulevard du Crime* (2003), l'écrivain imagine dans le troisième tableau de la première partie le décor de la pièce de théâtre qui se joue sur le plateau des Folies-Dramatiques. Il s'agit bel et bien d'une pièce de théâtre à l'intérieur d'une autre pièce de théâtre :

> *On voit la représentation depuis les coulisses : décors à l'envers, acteurs de profil ou de dos. Au loin, on aperçoit la grande bouche d'ombre de la salle.*
> *Sur les bords de la scène, contre les montants des décors, deux gendarmes surveillent les allées et venues des comédiens tout en écoutant le drame.*
> *Dans les cintres, un technicien envoie des feuilles automnales dans le décor de cour où se passe l'action.*
> *Plus tard, d'autres machinistes actionneront la feuille à tonnerre, la machine à vent, la machine à neige, etc. Tous les trucages seront donc réalisés à vue.*
> *La représentation touche à sa fin*. (Schmitt, 2003 : 55)

Le devenir scénique des textes dramatiques peut être expliqué avec minutie non seulement au début ou à la fin d'une pièce de théâtre, mais aussi à l'intérieur d'une scène ou d'un acte, comme nous l'avons montré ci-dessus. En effet, Éric-Emmanuel Schmitt choisit souvent dans ses pièces d'indiquer avec exactitude l'attitude et le comportement des personnages à travers « les didascalies méta-énoncives » et « méta-interactionnelles ».

2.5. Conclusions partielles

Dans ce chapitre, nous avons discuté les trois dimensions d'une relation interpersonnelle : « verticale » (d'égalité ou de hiérarchie), « horizontale » (de distance ou de proximité) et la dimension affective qui renvoie à la bonne ou à la mauvaise volonté interactionnelle des participants au discours (Kerbrat-Orecchioni, 2010). Nous avons également présenté les notions de « relationème », « familiaritème » et « taxème ». Nous avons ensuite donné des exemples concrets pour les concepts présentés.

Notre attention a été dirigée surtout sur les « relationèmes » non verbaux, en l'occurrence les données proxémiques et les gestes. Le système de la gestualité conversationnelle comporte deux grandes catégories : les gestes extra-communicatifs et les gestes communicatifs (Vaysse, 2006). Dans les textes dramatiques, les gestes des personnages sont décrits à l'aide des didascalies « méta-interactionnelles », plus précisément à l'aide « des didascalies posturo-mimo-gestuelles » (Dufiet & Petitjean, 2013). Afin d'illustrer les concepts discutés, nous avons donné des exemples tirés de deux pièces de théâtre d'Éric-Emmanuel Schmitt, plus exactement *La Nuit de Valognes* et *Frédérick ou le Boulevard du Crime*.

Pour une perspective d'ensemble sur le système didascalique, nous reprenons schématiquement les principales fonctions des quatre types de didascalies (cf. Dufiet & Petitjean, 2013).

Le système didascalique

D. méta-situationnelles	D. méta-énoncives	D. méta-interactionnelles	D. techniques
• préciser le chronotope ; • délimiter les sous-espaces englobés ; • nommer et décrire les personnages ; • établir le calendrier de l'action dramatique.	• expliciter la source locutoire ; • préciser les conditions d'énonciation des répliques ; • préciser la nature illocutoire des actes de discours ; • souligner la charge émotionnelle et/ou l'état psychologique des personnages.	• structurer les dialogues ; • apporter des informations sur les paramètres posturo-mimo-gestuels.	• anticiper la représentation scénique.

Dans certains cas, les gestes des acteurs paraissent stylisés (grossis, épurés, etc.), mais il est tout à fait essentiel, d'après nous, de faire appel aux instruments d'analyse de la pragmatique afin d'étudier la manière dont les participants au discours construisent leur relation interpersonnelle.

Il nous semble utile de mettre en évidence que les gestes, qu'ils soient exécutés sur la scène de théâtre ou ailleurs, doivent être bien contextualisés pour que l'on puisse comprendre pourquoi les locuteurs ont décidé de les faire à ce moment de leur interaction et quel est l'impact de ces gestes sur l'allocutaire.

Nous avons ensuite discuté d'autres concepts-clés pour notre travail de recherche, à savoir « la spatialisation » et « le conflit dramatique ». En ce qui concerne la mise en scène d'un texte dramatique et les types d'espace au théâtre, nous nous sommes penché sur les théories de Patrice Pavis (2004) afin de présenter les caractéristiques de « l'espace théâtral », de « l'espace scénique » et de « l'espace dramatique ». Dans les chapitres suivants nous avons recours plusieurs fois à la notion d'espace scénique pour discuter la manière dont les personnages interagissent sur la scène de théâtre.

Chapitre 3
Rapports de places et construction de l'identité au théâtre

Les rapports de places, notion centrale pour le type d'approche que nous proposons dans notre thèse, seront définis à partir des théories de François Flahault (1978) et de Catherine Kerbrat-Orecchioni (1994). Les polémiques autour de ce concept-clé sont d'autant plus intéressantes si nous envisageons la construction de l'identité des locuteurs et la manière dont ils occupent l'espace gestuel pendant leurs échanges dialogaux.

Si François Flahault construit ses théories à partir du schéma triparti de John Langshaw Austin (acte locutoire – acte illocutoire – acte perlocutoire), Catherine Kerbrat-Orecchioni réserve la notion de « rapports de places » à la relation hiérarchique et à elle seule (1992 : 71). Plus exactement, en reprenant les affirmations de John Langshaw Austin (*Quand dire, c'est faire*) selon lesquelles l'acte illocutoire est produit « en » disant et l'acte perlocutoire « par » le fait de dire, François Flahault trouve peu satisfaisants les critères avancés par le théoricien anglais et perçoit la différence entre le plan illocutoire et celui perlocutoire en termes de rapports de places et d'effets discursifs :

> Il me paraît plus rigoureux de distinguer entre l'*effet discursif* produit par une énonciation sur le discours de l'interlocuteur (effet que l'on peut nommer perlocutoire), et le *rapport de places* sur la base duquel est émise l'énonciation et sur lequel elle agit en tant qu'elle est illocutoire. (Flahault, 1978 : 111)

La notion de « rapport de places » détermine la relation entre les participants au dialogue et la manière dont chacun se perçoit et perçoit l'autre, y compris leur « rôle » dans l'interaction verbale. À ce propos, François Flahault emprunte au domaine théâtral le concept de « rôle » pour mieux expliquer la construction des positions énonciatives dans le cadre des rapports sociaux. Ainsi, le rapport social accorde à l'énonciateur la possibilité d'occuper une certaine place, mais cette place est mobile et changeable selon les situations.

François Flahault (cf. 1978, p. 61) réfléchit également à la construction de l'identité de l'acteur (de théâtre) et soutient que, au moment où celui-ci entre sur la scène, il doit assumer intégralement le rôle à jouer, sinon, une fois qu'il échappe à cette « contrainte », les rapports discursifs s'altèrent, entraînant des modifications au niveau du discours[1] : si l'acteur ne s'approprie pas suffisamment bien le rôle à jouer sur la scène de théâtre, son identité réelle émerge et la présence des spectateurs devient plus pesante, car le contrat de la double énonciation est rompu. L'œil critique du spectateur ne vise plus les actions du personnage, mais sa propre personne. L'existence de ce tiers (le spectateur) règle l'alternance des rôles à jouer par les acteurs au théâtre, tout comme la présence des témoins in-/volontaires influence la production de certains discours quotidiens.

[1] Ces remarques s'avéreraient très importantes pour l'étude des pratiques discursives quotidiennes, pré-rédigées ou spontanées (et encore plus pour le discours politique). Il serait d'ailleurs intéressant d'identifier les actions (gestes, tics, occupation de l'espace scénique, etc.) spécifiques à un acteur, et non pas à un certain personnage, pendant plusieurs mises en scène, afin d'étudier les changements du discours théâtral au niveau du système de places.

3.1. Les rapports de places au quotidien

Pour expliquer la construction des rapports de places lors d'un échange dialogal, François Flahault fait appel aux théories de John Searle, qui soutenait que le discours est soumis à des règles constitutives, de la même manière qu'un jeu sportif (l'essai, les points, etc.). Ainsi, François Flahault rappelle le match de rugby dont John Searle parle dans *Les Actes de langage* et souligne le fait que la partie de rugby a eu lieu à partir des règles de jeu qui lui ont été attribuées et que, pour la comprendre par la suite, on doit aussi en tenir compte :

> Les effets d'une action entreprise par un joueur ne sont nullement des effets naturels, physiques, mais des effets conventionnels, c'est-à-dire supportés par le langage : même si tel « coup » est un acte physique, le fait qu'il vaille tant de points (et suscite l'admiration des spectateurs en même temps que la consternation des joueurs adverses) n'est rendu possible qu'à partir des règles constitutives. Simplement, celles-ci, bien qu'elles soient artificielles, ont sur les joueurs, à partir du moment où ils sont rentrés dans le jeu, l'effet contraignant d'une seconde nature. (Flahault, 1978 : 55)

Selon celui-ci, les règles constitutives, considérées comme des faits institutionnels, qui gouvernent l'action d'un joueur sont similaires à celles d'un acte illocutoire. Mais ces règles doivent être mutuellement reconnues par tous les participants au jeu pour qu'il n'y ait pas d'actions hors-jeu qui soient sanctionnées par les arbitres ou par d'autres personnes chargées de ce pouvoir[2]. Il faut préciser que l'action de tout joueur est mise en rapport avec la place qu'il occupe sur le

[2] Bien qu'il soit assez évident, il faudrait peut-être rappeler le pouvoir extraordinaire de l'État et de l'Église de réguler et de normaliser (dans le sens de ramener à la norme) les comportements des individus ressortissant de certains groupes sociaux marginaux ou appartenant à des minorités ethniques.

terrain, en conformité avec les conventions du jeu. De plus, ces places ne résument pas l'identité des joueurs, car ils peuvent changer de place entre eux tout au long du jeu ou, dans le cas où ils quittent le terrain du match, ils n'occupent plus la même place qu'ils ont occupée pendant la compétition[3].

En principe, les rapports de places établissent dans une certaine mesure l'image que chaque énonciateur a de soi-même et de l'autre participant au discours. Il s'agit, en effet, d'un double processus : d'un côté, on identifie la position de cet autre et on peut l'accepter ou refuser – ce qui donne naissance à une négociation interactionnelle ; de l'autre côté, on voit l'interlocuteur comme une entité énonciative individuelle qui est socialement construite et contextuellement reconnue (d'où l'importance accordée à tous les éléments constitutifs du contexte). En affirmant que « *les individus ne sont pas maîtres d'opérer leur mise en place, puisque c'est au contraire cette mise en place qui établit leur identité* » (1978 : 52), François Flahault attire l'attention explicitement sur le fait que les rapports de places participent irréfutablement à la construction identitaire des participants au discours.

Cependant, il faut souligner que si les rapports de places ont sans doute une importance majeure pour la construction des identités des énonciateurs, ceux-ci peuvent opérer leurs mises en place par diverses actions, par exemple à travers les pratiques régulatrices (cf. Judith Butler). Certes, François Flahault reconnaît intuitivement le côté performatif des mises en place et affirme que « La "mise en place" doit se *faire* » (*Ibid*., p. 53), mais son analyse n'atteint que tangentiellement cet aspect.

Dans les sous-chapitres suivants, nous réfléchissons aux facteurs qui participent à la construction de l'identité des participants au discours (y compris au discours théâtral) en prêtant une attention spéciale aux particularités des gestes kinesthésiques et proxémiques, ainsi qu'à la notion de genre (masculin/féminin).

---

[3] Ce qui s'avère tout à fait vrai dans la vie de tous les jours. Un individu peut remplir différents rôles en fonction de multiples paramètres contextuels : il est le fils de ses parents, il peut être à son tour père, mari, frère, employé, etc. Les rapports de places varient, évidement, d'un cas à l'autre.

Dans le sous-chapitre suivant, nous analysons en détail le concept « d'acte performatif », ainsi que le binôme « performativité-performance ». Nous essayons d'expliquer également quelles différences existent entre ces deux dernières notions et quelle est leur place dans les études pragmatiques et théâtrales. Nous établissons ainsi des liens logiques entre les notions de « rapports de places », d'« identité discursive » et d'« identité de genre » en nous appuyant sur les concepts d'« acte performatif » et de « performativité du genre » (cf. Butler, 2006). Nous passons ensuite à l'étude d'une autre notion importante pour notre approche, celle d' « identité genrée » (*Ibid.*).

3.2. La théorie des performatifs d'après John Langshaw Austin

Pour comprendre les théories sur la « performativité du genre », il est nécessaire de se pencher sur les écrits de John Langshaw Austin, notamment sur le livre *Quand dire, c'est faire* paru initialement en 1962 aux États-Unis. Ce recueil de douze conférences a eu un impact très fort particulièrement sur la philosophie du langage et les disciplines connexes.

Dans la première conférence incluse dans ce volume, John Langshaw Austin affirme que certaines énonciations ne peuvent être considérées ni comme vraies, ni comme fausses. Ces énonciations, il les appelle « performatives ». Par l'intermédiaire de ces actes de langage à part, les locuteurs visent à « faire » quelque chose, comme c'est le cas des verbes « parier » ou « se marier ». Il attire l'attention sur le fait que le contexte de l'énonciation occupe une place très importante pour déterminer si un acte est vraiment performatif ou non :

> Le terme « performatif » sera utilisé dans une grande variété de cas et de constructions (tous apparentés), à peu près comme l'est le terme « impératif ». Ce nom dérive, bien sûr, du verbe [anglais] *perform,* verbe qu'on emploie d'ordinaire avec le substantif « action » : il indique que produire l'énonciation est

> exécuter une action (on ne considère pas, habituellement, cette production-là comme ne faisant que dire quelque chose). (Austin, 1970 : 41-42)

Il faut préciser que plusieurs affirmations du premier chapitre du livre *Quand dire, c'est faire* seront revues et complétées par l'auteur dans les onze chapitres qui suivent. La définition des actes performatifs que nous venons de mentionner *supra* reste cependant valide et très utile pour comprendre ses théories. Dans le fragment cité, il met en évidence qu'un acte de langage est considéré comme performatif seulement si certaines conditions d'énonciation sont remplies.

Les circonstances dans lesquelles les paroles sont prononcées occupent une place très importante dans l'analyse de tout acte de langage. De plus, la plupart des actes de langage performatifs sont suivis par des actions physiques qui les complètent, comme c'est d'ailleurs le cas du verbe « baptiser ».

> Prononcer des mots, en effet, est d'ordinaire un évènement capital, ou même l'évènement capital, dans l'exécution [*performance*] de l'acte (de parier, ou de quoi encore ?), exécution qui constitue pour une part la visée de l'énonciation ; mais elle est loin de constituer d'ordinaire – si jamais elle le fait – l'*unique* élément nécessaire pour qu'on puisse considérer l'acte comme exécuté. Disons, d'une manière générale, qu'il est toujours nécessaire que les *circonstances* dans lesquelles les mots sont prononcés soient d'une certaine façon (ou de plusieurs façons) *appropriées*, et qu'il est d'habitude nécessaire que celui-là même qui parle, ou d'autres personnes, exécutent *aussi* certaines *autres* actions – actions « physiques » ou « mentales », ou même actes consistant à prononcer ultérieurement d'autres paroles. (*Ibid*., p. 43)

Dans la deuxième conférence, le philosophe apporte des explications supplémentaires concernant la théorie des actes de langage et affirme qu'il existe des différences significatives entre les actes d'« illocution » et les actes de « perlocution ». Cette distinction sera en détail expliquée dans la neuvième et surtout dans la dixième conférence

où il souligne que le locuteur peut produire des choses « en » disant certains mots ou « par le fait » de les dire :

> Laissant de côté, pour un temps, notre distinction initiale entre performatifs et constatifs, […] nous avons repris le problème à neuf et étudié selon quels sens dire quelque chose consiste à faire quelque chose. C'est ainsi que nous avons distingué l'acte locutoire (et les actes phonétique, phatique et rhétorique, qu'il inclut) qui possède une *signification* ; l'acte illocutoire où le fait de dire a une certaine *valeur* ; et l'acte perlocutoire, qui est l'obtention de certains *effets* par la parole. (*Ibid*., p. 129)

Afin de mieux expliquer ces différences, il propose des formules pour ces deux types d'acte de langage. Il s'agit en fait de deux phrases par l'intermédiaire desquelles nous pouvons comprendre les spécificités des actes d'« illocution » et des actes de « perlocution ». Austin oppose, plus précisément, la formule « j'ai fait/je faisais quelque chose *en* disant x » à la formule « j'ai fait/je faisais quelque chose *par le fait* de dire x ».

Pour exemplifier ces formules, le philosophe a recours à des verbes désignant des actes illocutoires et des actes perlocutoires, respectivement. De plus, il met en évidence que, si un locuteur dit « je tirerai sur toi » à une autre personne, ce locuteur menace, en fait, son interlocuteur « en » disant cette phrase. Ces mots sont effrayants dans n'importe quel contexte, à moins s'ils sont proférés par plaisanterie.

Revenant sur la catégorie des actes performatifs, il faut mettre en lumière un aspect très important visant les circonstances dans lesquelles ces actes ont lieu. Plus exactement, Austin affirme que les performatifs doivent répondre à certains critères pour qu'ils soient considérés comme accomplis. Dans la deuxième conférence incluse dans le volume *Quand dire, c'est faire*, l'auteur développe l'idée selon laquelle les performatifs doivent être produits dans des circonstances appropriées, sinon ils sont soumis à diverses formes d'échec.

Afin d'expliquer cette idée plus en détail, il prend comme exemple le verbe « parier ». Pour que l'acte de parier soit considéré comme accompli, il doit avoir lieu dans un contexte adéquat. En

d'autres mots, le cadre situationnel doit correspondre à ce type d'activité et les autres participants au dialogue doivent reconnaître l'acte réalisé par celui qui parie. De plus, le locuteur doit être sincère. Le philosophe présente ces affirmations sous la forme de six « règles » nécessaires et obligatoires pour tout acte performatif :

> (A.1) Il doit exister une procédure, reconnue par convention, dotée par convention d'un certain effet, et comprenant l'énoncé de certains mots par de certaines personnes dans de certaines circonstances.
> De plus,
> (A.2) il faut que, dans chaque cas, les personnes et circonstances particulières soient celles qui conviennent pour qu'on puisse invoquer la procédure en question.
> (B.1) La procédure doit être exécutée par tous les participants, à la fois correctement et
> (B.2) intégralement.
> (Γ.1) Lorsque la procédure – comme il arrive souvent – suppose chez ceux qui recourent à elle certaines pensées ou certains sentiments, lorsqu'elle doit provoquer par la suite un certain comportement de la part de l'un ou l'autre des participants, il faut que la personne qui prend part à la procédure (et par là l'invoque) ait, en fait, ces pensées ou sentiments, et que les participants aient l'intention d'adopter le comportement impliqué. De plus,
> (Γ.2) ils doivent se comporter ainsi, en fait, par la suite. (*Ibid.*, p. 49)

Austin met, donc, l'accent sur les effets de ces actes au niveau du discours et sur l'idée que les performatifs fonctionnent sous certaines conditions *a priori* établies. En outre, il faut que le locuteur suive une procédure reconnue et acceptée par tous les participants à la conversation. Dans le cas contraire, l'acte de langage échoue ou, selon les cas, est nul et non avenu.

Chaque règle est introduite par l'intermédiaire d'une lettre, qu'elle soit romaine ou grecque. La raison derrière ce choix est très simple : le philosophe soutient que les quatre premières règles sont absolu-

ment nécessaires pour que les actes performatifs soient considérés comme accomplis, tandis que les deux dernières règles visent plutôt les sentiments des locuteurs.

Afin d'expliquer ce point de vue, il prend comme exemple le verbe « marier » et affirme que l'acte de se marier doit suivre une procédure standard qui est réalisée par une personne qui possède l'autorité de le faire. De plus, les deux partenaires doivent prononcer correctement et intégralement la formule de cérémonie. Bref, il s'agit d'un acte conventionnel, ritualisé, dont les étapes doivent être suivies *ad litteram*, sinon les deux personnes n'effectuent pas l'acte de se marier. Autrement dit, pour se marier, il faut suivre une procédure qui a été préalablement établie, reconnue et acceptée par tous les participants au discours et, bien sûr, par l'État.

Les deux dernières règles concernent plutôt la sincérité de l'intention des locuteurs. L'action de se marier peut avoir lieu si l'on suit les normes et les réglementations en vigueur, même si l'un des participants n'est pas sincère. En d'autres mots, l'acte en question est accompli bien que les partenaires n'aient pas l'intention de tenir leur promesse et leur engagement. Dans ce cas, il s'agit d'un abus de procédure.

Enfin, il est essentiel de souligner que les actes performatifs entraînent en général des effets sur les participants au discours. À travers ces actes de langage, le locuteur effectue des actions qui peuvent influencer la construction de ses relations interpersonnelles. À leur tour, ces actions sont sujettes à diverses formes d'insuffisances que le philosophe appelle également « des malheurs » :

> Eh bien, il faut d'abord nous rappeler ceci : puisqu'il n'y a pas de doute qu'en formulant nos énonciations performatives, nous « effectuons [*perform*] des actions » (en donnant au mot un sens assez juste), alors celles-ci, en tant qu'actions, seront sujettes à un certain nombre de types d'insuffisances auxquels toutes les actions sont sujettes, mais qui sont distincts – ou que l'on pourrait distinguer – de ce que nous avons choisi de discuter

> sous le nom d'échecs. Je veux dire qu'il peut arriver que les actions en général (non *toutes* les actions) soient effectuées sous la contrainte, par exemple, ou par accident, ou du fait de telle ou telle méprise, ou encore sans qu'on ait eu l'intention de les accomplir. (*Ibid*., p. 54)

La théorie des actes performatifs est à la base de la plupart des travaux de Judith Butler, qui propose une analyse de la construction performative du genre et de l'identité que nous considérons comme très intéressante et utile pour l'étude des œuvres littéraires d'Éric-Emmanuel Schmitt. Dans le sous-chapitre suivant, nous prêtons une attention particulière aux concepts de « genre », « identité » et « corps » tout en nous penchant sur les écrits de la philosophe américaine, et surtout sur *Trouble dans le genre* (1990/2006), pour expliquer dans quelle mesure les pratiques régulatrices peuvent déterminer le genre des locuteurs et quelle est la liaison entre la performativité des actes de langage et la construction de l'identité des participants au discours.

3.3. Le contact physique et la « performativité du genre »

La notion de « performativité de genre » est très importante pour notre approche. Dans la pièce de théâtre *La Nuit de Valognes*, par exemple, Don Juan s'approprie le rôle de séducteur par l'intermédiaire des « pratiques régulatrices » (cf. Butler, 2006) qui définissent une telle identité genrée. Il flirte avec ses anciennes amantes, qui sont réunies au château de la Duchesse, même s'il ne les aime plus. Autrement dit, il « fait » le Don Juan. Son identité est reconnue par les autres participants au discours jusqu'au moment où il ne remplit plus le rôle de séducteur :

> LA RELIGIEUSE. Traître, vous n'avez pas le droit de changer !
> LA DUCHESSE. Alors notre procès aussi a changé. On ne tire pas sur le gibier lorsqu'il est mort. Hier, nous vous reprochions d'être Don Juan. Ce matin, nous vous accusons de n'être plus Don Juan. Le procès peut commencer. (Schmitt. 1999 : 97)

Dans cette partie de la thèse, nous discutons plus en détail le concept de « pratiques régulatrices » et d'autres notions-clés, telles que le « contact physique ». Le contact physique, vu comme prolongement et/ou intensification d'un geste, peut remplacer, accompagner, voire compléter le flux verbal. Bien qu'il y ait une certaine flexibilité des gestes concernant leur appartenance aux deux axes relationnels (vertical et horizontal), le contact physique semble apparaître plutôt en tant que familiaritème – étant donné que la propriété fondamentale de la relation horizontale est la symétrie et d'autant plus qu'elle est construite sur le binôme rapprochement-éloignement[4].

Le contact corporel marque, ainsi, l'annulation de l'espace interpersonnel et il a, par conséquent, le rôle d'intensifier la valeur de certains actes discursifs, voire de remplacer la parole[5]. En outre, selon les particularités de chaque situation de communication, le contact physique peut avoir la fonction d'agonème (pour le conflit) ou d'irénème (pour la coopération), tout comme les gestes.

Suite aux affirmations de Catherine Kerbrat-Orecchioni, les gestes (et d'autant plus les contacts corporels) sont des indicateurs très éloquents

---

[4] Dans certains cas, les contacts physiques peuvent également fonctionner comme des taxèmes. Au moment où les chrétiens orthodoxes se sont agenouillés dans l'Église pour écouter la messe, par exemple, le prêtre passe parmi eux et leur touche la tête. Il ne faut pas oublier non plus le moment où ceux-ci, toujours agenouillés, doivent baiser la main du prêtre. Un autre exemple, cette fois concernant les pratiques de soins, c'est le moment où le médecin consulte le patient et ce dernier, assis, se laisse physiquement « manipuler » par le spécialiste. Dans tous ces cas, les actions sont fortement ritualisées et, par conséquent, il est peu probable que la relation interpersonnelle évolue de manière imprévisible. De plus, le rapprochement spatial n'entraîne pas un rapprochement affectif (grâce à la non empathie apparente des médecins envers leurs patients), mais, bien au contraire, « le pouvoir » du dominant semble devenir encore plus prégnant à cause de la « passivité » du dominé. Pour plus de détails concernant les interactions dans le cadre des pratiques de soins, consulter *Soins et communication. Approches interactionnistes des relations de soins*, Jacques Cosnier, Michèle Grosjean et Michèle Lacoste (éds).

[5] Il y a une multitude d'exemples qui montrent comment les participants à une conversation peuvent s'exprimer à travers le contact physique. Quoiqu'il y ait de possibles différences culturelles, il est facile de comprendre, par exemple, l'expression de l'amour quand deux personnes s'embrassent ou, au contraire, de la haine quand elles se battent. Dans les deux cas, les interactants peuvent, mais ce n'est pas obligatoire, avoir recours aux paroles.

du type de relation affective qui existe entre les divers interactants, même de leur histoire conversationnelle (s'il y en a, bien sûr) :

> Les *gestes* constituent aussi un excellent indicateur de l'état de la relation, et particulièrement, les gestes d'attouchement, qui sont souvent – compte tenu évidemment des normes en vigueur dans la société considérée, et de la nature de la situation de communication – l'indice d'une relation intime [...] Il suffit par exemple d'observer dans les lieux publics la façon dont les gens « se tiennent » – en tous les sens de ce terme, qui recouvre à la fois les gestes de contact corporel, et les postures – pour pouvoir se faire une idée relativement précise, grâce à ces éloquents « indices de contextualisation », de la nature du lien qui unit les membres des groupes envisagés. (Kerbrat-Orecchioni, 1992 : 42)

L'histoire conversationnelle implique une certaine familiarité entre les participants au discours, mais aussi une certaine répétitivité des thèmes de conversation et selon les cas, des gestes. C'est justement par l'intermédiaire des pratiques régulatrices (cf. Judith Butler) que l'identité des énonciateurs est discursivement construite et contextuellement[6] (r)établie.

Les théories de Judith Butler ont été fortement influencées par les écrits de quelques auteurs marquants du XXe siècle qui ont eu des apports significatifs dans divers domaines. Il s'agit, plus précisément, d'auteurs tels que Jacques Derrida, John Langshaw Austin, Michel Foucault et Jacques Lacan. En s'inspirant de leurs travaux, Judith Butler développe ce qu'on appelle « la performativité du genre » : selon elle, le genre[7] est déterminé dans une certaine mesure par la répétition des pratiques du corps.

---

[6] La notion de « contexte » comprend les éléments suivants : le site (« setting » ou cadre spatio-temporel), le but et les participants.

[7] Selon Judith Butler, le genre est un composant essentiel des dynamiques sexuelles, ethniques, raciales, régionales et de classe qui forment l'identité des individus. Il est produit et reproduit constamment dans « des interstices politiques et culturels » (cf. 2006 : 63). Il faut souligner ici que nous comprenons finalement ces dynamiques comme des axes de pouvoir. De plus, il est important de mentionner que le genre ne correspond pas toujours

Prenant comme point de départ les affirmations d'Austin concernant les actes performatifs, Butler propose une approche philosophique du genre, en analysant la notion d' « identité » comme contrainte discursive. Dans l'introduction de 1999, c'est-à-dire neuf ans après la première édition du livre, elle affirme avoir cherché à dévoiler dans *Trouble dans le genre* comment les pratiques minoritaires peuvent déstabiliser la dichotomie du genre. Bien que le concept de « queer »[8] occupe une place importante, voire centrale, dans ce livre, nous dirigeons notre attention plutôt sur les réflexions visant la construction discursive de l'identité.

Pour formuler ses arguments, la philosophe américaine s'inspire du poststructuralisme français. Elle s'inspire également des écrits de Michel Foucault, en l'occurrence de l'*Histoire de la sexualité*, et soutient (p. 60) que les systèmes juridiques de pouvoir forment et régissent les comportements des individus. Par conséquent, les catégories de « femme » et « homme » sont implicitement produites dans ces structures de pouvoir. Les deux catégories sont, en fait, régulées à travers les rapports de genre. Toujours est-il que les notions de « genre » et de « sexe » sont fondamentalement différentes bien qu'elles se superposent généralement :

> Cette distinction [entre le sexe et le genre] qui visait d'abord à réfuter l'idée de la « biologie comme destin » permet de soutenir que le genre est culturellement construit indépendamment de l'irréductibilité biologique qui semble attachée au sexe : c'est pourquoi le genre n'est ni la conséquence directe du sexe ni aussi fixe que ce dernier ne le paraît. (Butler, 2006 : 67)

---

au sexe biologique des individus : « Le genre (anglais *gender*) est la signification construite socialement et culturellement pour le sexe biologique et les différences sexuelles. La distinction sexe (en tant qu'anatomie binarisée) et genre (conçu comme interprétation socioculturelle du corps sexué) a marqué la deuxième vague du féminisme » (Roventa-Frumusani, 2009 :32).

[8] À la Sorbonne, elle a donné une conférence en 2014 (v. la bibliographie) où elle expliquait que le concept de « queer » doit être perçu moins comme une identité, mais plutôt comme un déclencheur pour des désirs qui se trouvent en dehors de la norme. C'est toujours à cette occasion qu'elle essaie de clarifier la relation entre les notions de « performativité » et de « performance » en suggérant que la performativité pourrait être la qualité de la performance. Nous revenons sur ces termes à la fin de ce chapitre.

Le genre n'est pas biologiquement préfiguré, mais culturellement construit. Cela signifie que les genres et les diverses significations culturelles attribuées aux deux[9] sexes peuvent varier selon les époques et les sociétés. En d'autres mots, le genre est une interprétation variable du sexe du corps.

La théoricienne met en question l'idée de posséder un genre, vu qu'il est un concept socio-culturel variable. Autrement dit, elle s'interroge si les individus « ont » un genre ou si celui-ci « est » un attribut essentiel qui leur est conféré en conformité avec les normes en vigueur à un moment donné. Judith Butler rappelle également les célèbres propos de Simone de Beauvoir, selon laquelle « on ne naît pas femme, on le devient »[10].

Butler souligne que le genre peut être finalement revendiqué à travers des pratiques régulatrices, vu que certaines personnes endossent un genre qui ne s'accorde pas à leur sexe. Elle donne comme exemple les femmes « butch », c'est-à-dire les lesbiennes qui adoptent des comportements traditionnellement considérés comme masculins. Le genre s'avère, par conséquent, non seulement une notion variable, mais aussi un acte volontaire. Afin de bien comprendre ce que c'est le genre, il faut chercher la nature des contraintes qui le déterminent (*Ibid*., p. 72).

En ce qui concerne les rapports entre les notions d' « identité » et de « genre », la philosophe américaine soutient qu'il ne faut pas les dissocier, car elles sont interdépendantes. Elle affirme que, sociologiquement, on devient « intelligible » seulement une fois qu'on a pris un genre. Elle se demande également si l'identité de genre d'une personne peut vraiment rester fixe dans le temps ou si celle-ci est plutôt un idéal normatif, voire un attribut de l'individu, c'est-à-dire un fait descriptif de l'expérience.

---

[9] À noter que l'Allemagne est le premier pays européen qui a légalement reconnu le « troisième sexe », c'est-à-dire le sexe qui est « indéterminé » (voir : http://www.bbc.com/news/world-europe-24767225, consulté le 29 octobre 2016).

[10] Il s'agit d'une référence au livre *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir, tome II.

De son point de vue, l'identité est fixée à travers des concepts stabilisants qui émergent des normes culturelles. Parmi ces concepts stabilisants, le genre, qui est, quant à lui, gouverné par des pratiques régulatrices de formation et de division, occupe une place essentielle, à côté, bien sûr, du sexe. Le genre d'un individu est en général considéré comme « intelligible » s'il existe une cohérence entre celui-ci et le sexe, voire entre le désir et la pratique sexuelle (*Ibid*., p. 84).

En outre, Judith Butler met en évidence que la cohérence du genre est assurée par les pratiques régulatrices qui découlent des normes culturelles qui maintiennent l'ordre dans les sociétés. Une fois que le binôme masculin – féminin est déstabilisé par l'apparition d'une forme de discontinuité entre le sexe, le genre, le désir et la pratique sexuelle, les normes mêmes sont soumises à un processus de redéfinition. Dans ce sens, le genre s'avère performatif, c'est-à-dire il est « un faire ».

L'identité des individus est, donc, constituée dans une certaine mesure par leur genre. Elle attire toutefois l'attention sur la nécessité de comprendre l'identité à partir des expressions de genre et de ne pas croire qu'il existe une identité cachée derrière ces expressions mêmes. En d'autres mots, l'identité est construite, sur un mode performatif, à travers les expressions de genre et il ne faut pas croire qu'elle pourrait les précéder :

> En ce sens, *le genre* n'est pas un nom, pas plus qu'il n'est un ensemble d'attributs flottants, car nous avons vu que dans le cas du genre l'effet de substance est produit par la force performative des pratiques régulant la cohérence du genre. En conséquence, dans la tradition héritée de la métaphysique de la substance, le genre se révèle performatif – c'est-à-dire qu'il constitue l'identité qu'il est censé être. Ainsi, le genre est toujours un faire, mais non le fait d'un sujet qui précèderait ce faire. […] il n'y a pas d'identité de genre cachée derrière les expressions du genre ; cette identité est constituée sur un mode performatif par ces expressions, celles-là mêmes qui sont censées résulter de cette identité. (*Ibid*., p. 96)

Nous pouvons affirmer que l'identité ne donne pas vraiment naissance à des expressions de genre, mais que ce sont ces expressions mêmes qui constituent « sur un mode performatif » l'identité des individus. Il n'y a pas un sujet qui se cache derrière les actes performatifs, puisqu'il « est » ses actes. De cette manière, les rapports interpersonnels qui s'établissent au fur et à mesure entre les individus d'une société, y compris entre les participants qui s'engagent dans un discours face à face, ne sont pas aussi stables qu'on pourrait le croire.

En effet, Judith Butler affirme dès les premières pages du livre *Trouble dans le genre* que la performativité du genre prend place dans un cadre qui est la plupart du temps assez ritualisé. Cette idée n'est pas toutefois novatrice, mais elle est essentielle pour comprendre le fonctionnement des pratiques régulatrices.

À noter que John Austin lui-même affirmait dans le volume *Quand dire, c'est faire* (1970 : 48 *sqq*) que les actes de langage qui passent pour des performatifs ont lieu dans un cadre conversationnel spécifique, c'est-à-dire dans des circonstances appropriées. Souvent conventionnels, les actes performatifs sont accomplis en suivant les principes d'une procédure d'avance établie, reconnue et acceptée par tous les participants aux discours.

Revenant sur la théorie développée par Judith Butler portant sur la performativité du genre, nous trouvons qu'il est très important de mettre davantage en évidence le côté répétitif des pratiques régulatrices par l'intermédiaire desquelles le locuteur construit son identité de genre :

> Ensuite, la performativité n'est pas un acte unique, mais une répétition et un rituel, qui produit ses effets à travers un processus de naturalisation qui prend corps, un processus qu'il faut comprendre, en partie, comme une temporalité qui se tient dans et par la culture. […]
> L'idée que le genre est performatif a été conçue pour montrer que ce que nous voyons dans le genre comme une essence intérieure est fabriqué à travers une série ininterrompue d'actes, que cette essence est posée en tant que telle dans et par la stylisation genrée du corps. (Butler, 2006 : 36)

Afin de bien comprendre quelle est la place des performatifs au théâtre et comment les personnages d'une pièce construisent leur identité de genre à travers des actes corporels portant sur l'appropriation de l'espace scénique par l'intermédiaire de leurs gestes, qui sont le plus souvent des relationèmes positifs, il est nécessaire d'apporter des clarifications supplémentaires sur la notion d'identité d'après une perspective pragmatique.

3.4. Identité et « locatème identitaire »

L'identité du sujet parlant est discursivement construite en tenant compte du contexte socio-historique, de son genre et de plusieurs dynamiques, comme le sexe (Butler, 2006 : 62 *sq*.). Il faut souligner un aspect qui peut passer pour évident, mais qui clarifie dans une certaine mesure l'importance de l'identité et le rôle des pratiques régulatrices au quotidien : l'identité est performativement instituée par les expressions de l'identité qui devraient elles-mêmes résulter de cette identité :

> Mais si l'on accepte de comprendre l'identification comme l'accomplissement d'un fantasme ou d'une incorporation, il apparaît clairement que cette cohérence [de la personne][11] est désirée, voulue, idéalisée, et que cette idéalisation résulte d'une signification corporelle. En d'autres termes, les actes, les gestes et le désir produisent l'effet d'un noyau ou d'une substance intérieure […] suggérant sans jamais révéler que le principe organisateur de l'identité en est la cause. De tels actes, gestes et accomplissements [*enactments*], au sens le plus général, sont *performatifs*, par quoi il faut comprendre que l'essence ou l'identité qu'ils sont censés refléter sont des *fabrications* élaborées et soutenues par des signes corporels et d'autres moyens discursifs. (Butler, 2006 : p. 258-259).

[11] C'est la seule intervention que nous avons faite dans cette citation, les autres crochets existent dans le texte original.

Nous trouvons opportun de rappeler ici quelques points de vue d'Émanuel Abraham Schegloff (1987) qui a analysé en détail nombre d'interactions patient-médecin. Pour expliquer comment les personnes malades et les professionnels de la santé construisent leur identité, il choisit d'utiliser des expressions qui touchent inévitablement les théories concernant les performatifs. Par exemple, dans l'article « Between Micro and Macro: Contexts and Other Connections », il étudie les pratiques discursives des médecins et il préfère l'expression « doing being someone » (faire être quelqu'un) à l'expression « being someone » (être quelqu'un). Plus exactement, les actions que les médecins sont censés entreprendre et la manière dont ils agissent dans le milieu professionnel sont des conditions essentielles pour la construction de l'identité de tous les participants au discours :

> Take the observation that "physicians routinely… ask questions, and patients routinely provide responses." Rather than treating this as the observation that persons independently formulated as physicians disproportionately engage in a particular form of conduct, one might ask whether these persons can be "doing being doctor" by conducting themselves in a particular way. […] One might note that constructing turns as questions is one part of "doing being doctor", and one might be drawn into further specifying aspects of the talk (e.g., the type of question, the manner of the asking, the manner of doing recipiency of the response, etc.) as parts of this process – *if*, that is, there are such specifiable aspects. (Schegloff, 1987 : 220)

Selon Schegloff, être médecin ne se résume pas à la simple déclaration « je suis médecin » ou à une essence préalable à ce que signifie « être médecin », mais ce sont les « faire » qui lui accordent cette identité. Ses affirmations s'avèrent inspiratrices pour notre analyse portant sur les représentations scéniques de quelques pièces de théâtre d'Éric-Emmanuel Schmitt où le concept « d'identité » doit être mis en rapport avec la notion de « rôle », qui renvoie inévitablement à son tour au jeu des acteurs et à leur manière de s'approprier l'espace scénique.

Par ailleurs, les rôles des acteurs doivent être analysés en tenant compte des éléments socioculturels qui sont actualisés sur la scène de théâtre.

Comme nous l'avons déjà mentionné au début de ce troisième chapitre, l'identité des locuteurs est établie en fonction de plusieurs facteurs, dont l'un est justement la configuration des rapports de places. François Flahault se rend intuitivement compte que l'identité des participants au discours se réalise sur un mode performatif et il affirme que les places occupées par ceux-ci doivent être réciproquement reconnues. De plus, il faut souligner que cette reconnaissance se réalise seulement si les locuteurs produisent certaines actions considérées comme nécessaires. Il ne s'agit pas ici d'accepter ou de nier l'identité d'un locuteur (bien que ça puisse arriver dans certains cas), mais tout d'abord de reconnaître la place qu'il occupe dans le discours envisagé :

> chaque sujet n'existe que s'il est reconnu qu'il existe, et il ne s'attire cette reconnaissance que s'il en produit le signe attendu. « Produire » au sens de « manifester » ; car le sujet n'est jamais le créateur individuel de ce signe – sans quoi, évidemment, personne ne pourrait le reconnaître à ce signe (qui d'ailleurs n'en serait plus un). *Le concept de « place », dont la spécificité repose sur ce trait essentiel que chacun accède à son identité à partir et à l'intérieur d'un système de places qui le dépasse*, ce concept implique qu'il n'est pas de parole qui ne soit émise d'une place et convoque l'interlocuteur à une place corrélative ; soit que cette parole présuppose seulement que le rapport de places est en vigueur, soit que le locuteur en attende la reconnaissance de sa place propre, ou oblige son interlocuteur à s'inscrire dans le rapport. (Flahault, 1978 : 58)

Quoique nous soyons d'accord per l'ensemble avec les propos de François Flahault, nous mettons en doute la nature de ce système de places qui « dépasse » le pouvoir du participant de concevoir une place à lui en conformité avec ses propres attentes. Plus exactement, nous sommes tout à fait d'accord avec l'idée selon laquelle le système de places est déterminé par les actions des participants aux discours, mais

nous soutenons que l'identité des locuteurs se construit par l'intermédiaire de ce qu'ils produisent et manifestent, autrement dit que celle-ci est un « faire » et non pas une « donnée » offerte par l'autre.

En outre, nous nous demandons comment il est possible qu'un locuteur « oblige son interlocuteur à s'inscrire dans le rapport » de places envisagé par lui s'il ne détient pas un certain contrôle ou pouvoir sur ce dernier et sur les places qu'ils occupent. Aussi suggérons-nous que le système de places n'est pas une donnée intangible ou immuable, mais une construction qui peut être négociée et régulée consciemment par les participants au discours par l'intermédiaire de plusieurs stratégies discursives[12], voire par l'intermédiaire des pratiques régulatrices.

Il faut préciser que l'organisation de l'espace de communication a un rôle très important dans la configuration des rapports de places des participants au discours et dans la construction de leur relation interpersonnelle. C'est ainsi que l'identité s'établit performativement par l'intermédiaire des pratiques discursives régulatrices qui ont lieu dans un certain espace, d'où l'importance des indices spatiaux. Ayant comme point de repère le système de relationèmes proposé par Catherine Kerbrat-Orecchioni (1990, 1992), nous appelons « locatèmes »[13] les marqueurs discursifs qui renvoient à la relation corps-espace. Il est nécessaire de rappeler ici que le corps est une catégorie fondamentale de l'identité, à côté du désir, du sexe et du genre (cf. Butler, 2006 : 53, 85) et que les mouvements, en général, sont très suggestifs pour la manière dont les locuteurs s'approprient l'espace tout en produisant des relationèmes non verbaux.

---

[12] Voir à cet égard la pièce de théâtre *Petits crimes conjugaux*.

[13] Nous avons eu des doutes concernant le meilleur nom pour ce concept que nous proposons ici. Au début, nous avons pensé à « spatième ». Nous nous sommes finalement rendu compte que peut-être une meilleure solution serait le nom de « locatème ». Ce dernier renvoie au terme latin de « locatio » qui peut signifier location, mais aussi mise en place, position, arrangement (d'où l'idée d'occuper une certaine position lors d'une interaction).

Les « locatèmes identitaires » font, par conséquent, référence aux marqueurs proxémiques et kinesthésiques qu'un interactant émet, à travers le corps, pour se définir comme instance énonciative[14] et, dans un même temps, aux rapports de places qui s'établissent sur un mode performatif par l'intermédiaire des pratiques régulatrices, qui se construisent, à leur tour, au fur et à mesure entre les participants au discours, et qui configurent leurs identités discursives, y compris leurs statuts.

Lisant le théâtre d'Éric-Emmanuel Schmitt, nous avons constaté que les interactions entre les amoureux ont lieu le plus souvent dans des circonstances qui mettent en évidence la négociation permanente des rapports de places entre les deux genres (masculin/féminin). Dans *Petits crimes conjugaux*, par exemple, Lisa et Gilles occupent successivement les places de dominant et de dominé afin de retrouver l'équilibre dans leur mariage. Toutefois, c'est seulement au moment où nous avons regardé les mises en scène de quelques pièces de théâtre de cet auteur que nous avons identifié cette catégorie de relationèmes qui occupe une place importante dans la négociation des rapports de places entre les acteurs, sur la scène de théâtre.

Une fois que nous avons identifié cette catégorie de relationèmes dans ces mises en scène, nous avons commencé à les observer également, assez fréquemment, dans la vie quotidienne. Nous les analyserons plus en détail dans les chapitres suivants, mais, pour l'instant, nous donnons quelques exemples de la vie de tous les jours afin de rendre plus compréhensible notre présentation. Nous avons, donc, décidé d'inclure ces explications dans ce sous-chapitre pour que l'analyse soit cohérente.

Prenons comme exemple, de nouveau, l'acte de se marier. Comme nous l'avons déjà mentionné dans le sous-chapitre dédié à la

[14] Il s'agit implicitement de la manière dont le corps des locuteurs occupe « l'espace gestuel » (cf. Pavis, 2004).

théorie des performatifs, cet acte ne peut avoir lieu que dans des circonstances spécifiques. Il s'agit d'un acte conventionnel qui est réalisé en suivant nombre de règles établies d'avance. Pour donner un exemple concret de « locatème identitaire », nous ferons appel à une image (no.1), qui a été réalisée ayant comme source d'inspiration un enregistrement audio-visuel rendu public sur Youtube[15].

Dans cet enregistrement, les deux mariés sortent de l'église et sont accueillis par leurs proches avec des fleurs. Pour que l'époux la prenne dans ses bras, la femme soulève la robe et se tourne vers lui. Au moment où il la prend, elle pousse un petit cri apparemment de surprise. Par l'intermédiaire de ce geste, à la fois proxémique et kinesthésique, l'époux montre aux autres qu'il l'avait « prise » pour épouse.



(image 1)

[15] L'enregistrement a été rendu public le 16 décembre 2011 sur Youtube et il appartient à l'utilisateur « Blogosfera Ortodoxă ». Nous avons consulté l'enregistrement le 24 mai 2016. URL : https://www.youtube.com/watch?v=QHWRfX1vtqk.

Nous ne savons ni la période quand ce geste a paru pour la première fois chez les mariés, ni quelles sont les superstitions qui l'entourent. En fin de compte, ces aspects nous intéressent dans une moindre mesure. Ce qui nous intéresse vraiment c'est le rapport de places qui se construit par l'intermédiaire de ce geste entre les deux amoureux.

Nous avons constaté que ce geste peut avoir lieu à la sortie de l'église ou, selon les cas, devant la maison des nouveau-mariés. De toute façon, c'est presque toujours l'homme qui prend la femme dans les bras et non pas vice-versa. Ainsi, ils s'accordent, en fait, des identités de genre que les autres personnes qui y sont présentes reconnaissent et acceptent.

En d'autres mots, à travers un geste à la fois proxémique et kinesthésique, les mariés se donnent, dans des conditions spécifiques, des identités de genre dérivant de leur rapport de places : l'homme est toujours debout et la femme toujours dans ses bras ; il occupe une position de force tandis qu'elle se laisse porter par son mari.

Nous voudrions maintenant mettre en évidence un cas similaire, mais qui est dépourvu du cadre ritualisé, bien que le geste possède presque la même valeur. Dans les images suivantes[16] (no. 2), deux amoureux s'embrassent à l'aéroport.

Il faudrait, peut-être, mentionner que les deux jeunes sont assez connus en Europe et ailleurs. Dans l'image à droite, le modèle d'origine américaine Arielle Vandenberg saute dans les bras du chanteur Alex Turner, leader du groupe britannique Arctic Monkeys. Quoiqu'il n'existe aucune convention à suivre lorsque deux amoureux se rencontrent dans un aéroport, nous avons observé que, dans de telles situations, c'est toujours la femme qui saute dans les bras de l'homme afin de lui

[16] Le collage photographique original a paru sur le site Internet http://www.gigwise.com/news/70803/alex-turner-moves-on-from-alexa-chung-with-arielle-vandenberg---pics, que nous avons consulté le 25 mai 2016.

montrer son amour. Il s'agit, donc, d'une pratique par l'intermédiaire de laquelle la femme demande « d'être prise » tout en se donnant une « identité genrée ».



(image 2)

Nous avons voulu présenter ces dessins justement pour souligner que des gestes apparentés, parfois conventionnels, peuvent avoir lieu dans des cadres situationnels qui ne sont pas forcément établis d'avance. Plus exactement, si dans l'image no. 1, le geste paraît prémédité, dans le collage photographique, les gestes semblent naturels et spontanés. Dans le premier cas, le geste a lieu dans un cadre ritualisé, dans le deuxième cas non.

Cette comparaison nous aidera à mieux comprendre les rapports de places qui s'établissent entre les personnages des pièces de théâtre d'Éric-Emmanuel Schmitt. Il est essentiel de souligner que, sur la scène de théâtre, les gestes sont la plupart du temps plus expressifs que les gestes du quotidien et que, le plus souvent, ils ne sont pas réalisés gratuitement.

Lorsque nous analysons les contacts physiques entre les personnages d'une pièce de théâtre, nous devons, par conséquent, prendre en compte la stylisation du geste (grossissement, distanciation, épuration) et soustraire ses caractéristiques constitutives « (tension/relâchement, vitesse/lenteur, rythme saccadé/fluide, etc.) » (Pavis, 2004 : 151) afin d'établir ses fonctions à l'intérieur même de la séquence discursive étudiée. Les « locatèmes identitaires » que nous étudions dans les chapitres suivants prennent place, donc, sur la scène de théâtre, dans des circonstances spéciales.

3.5. « Performativité », « performance » et « performatif »

Dans ce sous-chapitre, nous voudrions nous pencher sur l'étymologie de quelques termes appartenant à la famille lexicale du verbe anglais « to perform » afin de mieux comprendre quel est le lien entre les concepts anglais « performativity » et « performance » et leurs équivalents français, « performativité » et « performance », respectivement. Cette démarche s'avère nécessaire pour vérifier si les termes français correspondent totalement aux termes anglais et pour mieux expliquer le fonctionnement des « locatèmes identitaires » dans les spectacles qui forment le corpus de notre recherche.

Les mots français « performativité » et « performance » proviennent tous les deux de l'anglais. Toutefois, ils ont des significations très différentes. L'histoire du mot « performance » est d'ailleurs assez intéressante. Selon les explications du *Petit Robert* (1977 : 1402), le terme français contemporain « performance » provient, donc, de l'anglais. Le mot anglais « performance » provient à son tour du nom « parformance » qui, dans l'ancien français (au XVIe siècle), était utilisé pour référer aux résultats d'un cheval de course et, plus tard, aux résultats d'un athlète. En faisant toujours appel au *Petit Robert*, on découvre que le terme « performance » renvoie également à la théorie des actes performatifs de John Langshaw Austin que nous avons déjà discutée.

Si nous nous tournons vers les définitions du terme anglais « performance », nous observons qu'il fait référence à beaucoup plus d'actions que son équivalent français. Dans les dictionnaires anglais, tels que *Macmillan English Dictionary* ou *Cambridge Dictionary*, nous observons que le nom « performance » peut renvoyer à diverses actions, à savoir jouer une pièce de théâtre, danser ou jouer d'un instrument musical devant le public. Il renvoie aussi au rendement d'un employé ou d'un étudiant. Le terme peut signifier également le processus de réaliser une tâche quelconque ou l'action de réussir un travail plutôt difficile. Il renvoie, enfin, aux actes performatifs de John Austin.

Patrice Pavis affirme dans le *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain* (2014) qu'il existe de nombreuses différences entre les significations du terme français « performance » et le mot anglais « performance ». Il met en évidence que le terme français connaît une application plus restreinte que son équivalent anglais, qui peut être utilisé, en fait, pour faire référence au processus d'accomplir une action et, dans le même temps, à son résultat :

> Si le terme anglais de *performance* s'applique à toute action, activité, opération, à tout ce que l'on peut accomplir, le terme français, outre son sens actuel de rendement, d'exploit sportif ou de prouesse commerciale et économique, se limite à ce qu'on nomme en français « la performance » (en anglais : *performance art*). Il y a donc ici une différence radicale qui rend la comparaison entre l'usage du mot dans les deux langues extrêmement problématique, mais aussi stimulante, si on veut bien y réfléchir. (2014 : 174)

Il souligne également que la notion de « performance art », qui est apparue dans les années 1960 aux États-Unis et qui provient initialement du milieu des arts plastiques, concernait les actions de certains peintres qui soutenaient que la peinture doit être vue à la fois comme une action physique et comme son résultat. Selon eux, la peinture n'est pas seulement un produit, mais aussi un évènement. Au théâtre, « l'art de la performance » met au premier plan les actions d'un

acteur, c'est-à-dire d'un « performeur », car le texte occupe une place moins importante.

En ce qui concerne le terme de « performativité », le théoricien soutient (cf. 2014 : 178) que le mot tire ses origines de la théorie des actes performatifs de John Langshaw Austin. Le livre qu'il donne comme point de repère est justement *How to do things with words* (1962), connu par les lecteurs francophones sous le titre *Quand dire, c'est faire* (1970).

Patrice Pavis tient à préciser que ce concept est depuis les années 1970 beaucoup employé non seulement dans les sciences du langage, mais aussi dans les sciences humaines. En général, les praticiens de la scène l'utilisent eux-mêmes très souvent. Il faut noter, cependant, que ceux-ci se réfèrent plutôt à la « performance art », à des actions spectaculaires qui se concentrent plutôt sur l'expérience du public que sur la mise en scène fidèle d'un texte dramatique.

> On ne s'intéresse plus [depuis les années 1970] uniquement aux spectacles, ou au théâtre de texte avec sa représentation, mais à toutes sortes d'actions spectaculaires, de mises en scène, de happenings, de performance au sens anglais de « performance art ». Auxquels s'ajoutent les cérémonies, les fêtes, les rituels, tout ce qu'une culture peut produire comme manifestation, comme extériorisation, bref comme « performativité ». Cette « performativité » est toujours une production (aussi au sens anglais de mise en scène), une productivité : celle d'une expérience, d'une situation d'énonciation ici et maintenant, d'une signification. On ne saurait étudier des pièces de théâtre, mais aussi des textes littéraires écrits sans tenir compte de leur possible performance scénique ou de leur lecture, leur adaptation, leur intertextualité. (*Ibid*., p. 179)

La théorie des actes performatifs de John Austin a eu un très fort impact sur les sciences du langage et sur les arts en général. Nous voudrions souligner que ces explications sont très utiles pour mieux saisir l'évolution des termes « performance » et « performativité », ainsi que les différences qui existent entre les deux concepts afin d'éviter toute confusion dans notre travail de recherche.

Même si de nombreuses disciplines se sont approprié ces notions, il faut rappeler que le philosophe anglais ne voyait pas comment ses théories pourraient être appliquées au théâtre. Il affirmait même que les représentations scéniques ne peuvent pas comporter de performatifs, car les répliques ne sont pas soumises aux mêmes règles que les échanges quotidiens.

Dans la deuxième conférence incluse dans le recueil *Quand dire, c'est faire*, John Austin précise que les actes performatifs ne peuvent pas avoir lieu sur la scène de théâtre puisque cet univers est soumis à d'autres règles d'énonciation. Il déclare que, dans un tel contexte, les performatifs sont vides ou creux, puisqu'ils ne sont pas prononcés de manière sérieuse.

> en tant qu'*énonciations*, nos performatifs sont exposés *également* à certaines espèces de maux qui atteignent *toute* énonciation. Ces maux-là aussi – encore qu'on puisse les situer dans une théorie plus générale – nous voulons expressément les exclure de notre présent propos. Je pense à celui-ci, par exemple : une énonciation performative sera creuse ou vide *d'une façon particulière* si, par exemple, elle est formulée par un acteur sur la scène, ou introduite dans un poème, ou émise dans un soliloque. […] Il est clair qu'en telles circonstances, le langage n'est pas employé sérieusement, et ce de manière particulière, mais qu'il s'agit d'un usage *parasitaire* par rapport à l'usage normal – parasitisme dont l'étude relève du domaine des *étiolements* du langage. Tout cela nous l'*excluons* donc de notre étude. Nos énonciations performatives, heureuses ou non, doivent être entendues comme prononcées dans des circonstances ordinaires. (Austin, 1970 : 55)

Nous tenons, néanmoins, à souligner que les performatifs pourraient être considérés comme vides ou creux sur la scène de théâtre d'après un point de vue extradiégétique, car à l'intérieur de l'univers de fiction les actes performatifs peuvent respecter, en principe, les règles d'énonciation détaillées par le philosophe anglais dans le recueil déjà mentionné. En d'autres mots, les acteurs prennent d'habitude au sérieux leurs échanges dialogaux qui ont lieu sur la scène de théâtre.

Selon Patrice Pavis (cf. 2014 : 178), le théâtre et l'art de la performance ne doivent pas être confondus non plus. D'après lui, il s'agit de deux pratiques qui ne se superposent pas la plupart du temps : le théâtre passe souvent pour la mise en scène d'un texte dramatique sous la direction d'un metteur en scène, alors que la performance (l'art de la performance) est considérée plutôt comme une « mise en action » qui ne doit pas nécessairement se dérouler sur une scène de théâtre.

C'est toujours lui qui remarque que bon nombre de spécialistes ont aujourd'hui recours à la théorie des actes performatifs de John Austin pour expliquer certains gestes ou actions humaines ayant lieu dans la vie de tous les jours, au théâtre ou dans d'autres contextes plus ou moins ordinaires.

> Tant les sciences humaines que les nouvelles expériences théâtrales, avec notamment, dans les années 1960 et 1970, l'apparition de « la Performance » (*Performance Art*), indiquent un changement de paradigme, un « tournant performatif ». La théorie des actes du langage d'Austin ou de Searle est alors étendue et appliquée à d'autres actions humaines, accomplies par le fait de dire ou de répéter des gestes qui deviennent une seconde nature. (Pavis, 2014 : 179)

Il rappelle à ce propos le tournant performatif enregistré à présent par la troisième vague du féminisme. Certains anthropologues, comme c'est d'ailleurs le cas de Judith Butler, se penchent sur la théorie des actes performatifs pour expliquer les rapports sociaux des sexes tout en soutenant que la construction identitaire du genre se fonde sur la répétition de certaines actions performatives. Les actions répétées en permanence conduisent finalement vers une ritualisation du comportement des individus qui reproduisent généralement, à leur tour, les mêmes normes socio-culturelles auxquelles ils ont été soumis au fil des années.

Comme nous l'avons mentionné dans les sous-chapitres précédents (surtout dans le sous-chapitre 3.3.), le genre passe souvent pour un « faire » qui est réglementé par des normes et des conventions

sociales et actualisé par les actes et les gestes réalisés sur un mode performatif par les individus eux-mêmes. Il s'agit, en fin de compte, d'un devenir perpétuel qui se rapproche, en fait, du jeu de l'acteur.

3.6. Conclusions partielles

Dans ce chapitre, nous avons porté une très grande attention à quelques concepts essentiels pour notre travail de recherche, comme celui de « rapport de places ». Pour l'expliquer, nous avons eu recours aux théories de François Flahault (1978) et de Catherine Kerbrat-Orecchioni (2010). Nous avons précisé les similitudes et les différences qui existent entre les approches des deux linguistes.

Étant donné que les interactions sur la scène, surtout s'il s'agit de la représentation scénique d'une pièce de théâtre aristotélicienne, respectent en général les lois de la conversation, nous avons trouvé nécessaire de nous attarder d'abord sur la construction des rapports de places au quotidien.

La notion de « rapport de places » se trouve en étroite liaison avec la notion de « rôle ». Par conséquent, nous avons fait appel à la théorie des actes performatifs de John Austin (1970) afin de discuter la manière dont les participants au discours créent une identité discursive en suivant des règles établies d'avance. Nous avons expliqué comment les locuteurs assument une « identité genrée » à l'aide des pratiques régulatrices (cf. Butler, 2006).

Nous avons, ensuite, argumenté la nécessité de proposer un nouveau concept pour l'analyse des rapports de places, en l'occurrence le « locatème identitaire ». Celui-ci est un relationème identitaire qui concerne « l'espace gestuel » (Pavis, 2004 : 121) approprié par les interactants lors d'un échange dialogal. Ce relationème renvoie aux données spatiales, kinesthésiques et gestuelles par l'intermédiaire desquelles on se donne une identité genrée au quotidien ou, selon les cas, sur la scène de théâtre.

Il faut mentionner que nous avons pensé à ce concept seulement après avoir vu la représentation scénique de la pièce de théâtre *La Nuit de Valognes* d'Éric-Emmanuel Schmitt qui a été réalisée en 2007 par Patricia Houyoux au Théâtre Royal du Parc, à Bruxelles. Nous avons présenté le concept avant d'analyser la pièce de théâtre afin de rendre notre recherche cohérente.

Enfin, nous affirmons, suite aux propos de Patrice Pavis (cf. 2014 : 180), que, grâce au tournant performatif enregistré les dernières années par diverses disciplines, nous arrivons à mieux comprendre le fonctionnement même de la mise en scène d'une pièce de théâtre.

Les études philosophiques sur les genres (masculin/féminin) nous semblent très utiles pour mieux saisir la dynamique entre les locuteurs, qu'ils se trouvent sur la scène de théâtre ou non. En outre, bon nombre de recherches contemporaines sur l'identité et sur l'espace s'avèrent, d'après nous, indispensables pour l'étude des gestes.

En effet, certains gestes du quotidien sont répétés en permanence et deviennent des moyens de s'imposer en société en assumant une position de pouvoir. Ces stéréotypes comportementaux peuvent faciliter la perpétuation d'un rapport de places entre les genres qui est parfois bénéfique pour une certaine catégorie, mais défavorable pour l'autre.



ISBN: 978-606-37-0344-7